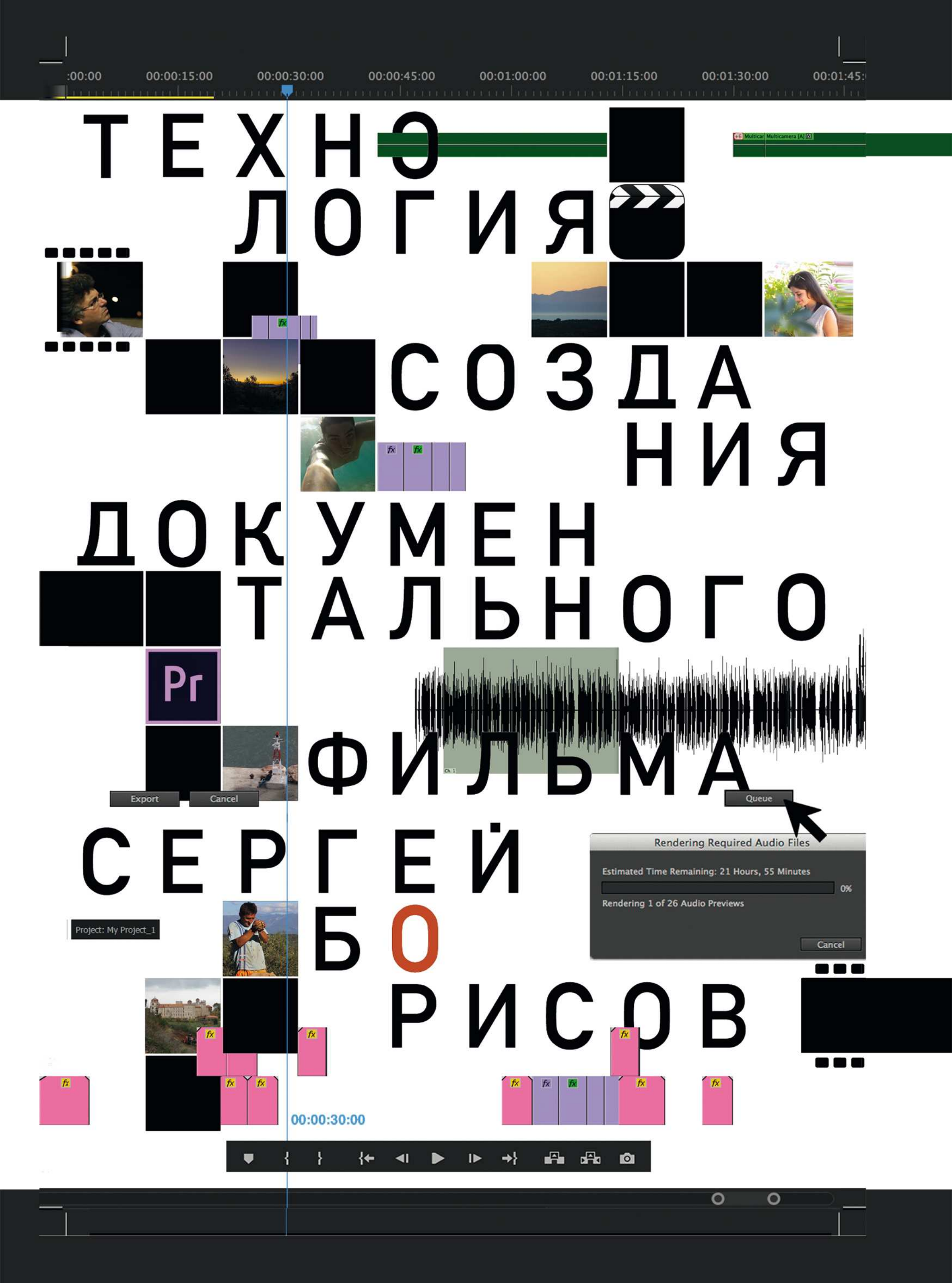

:00:00
00:00:15:00
00:00:30:00
00:00:45:00
00:01:00:00
00:01:15:00
00:01:30:00
ТЕХНОЛОГИЯ
СОЗДАНИЯ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО
ФИЛЬМА
Pr
Export
Cancel
Queue
СЕРГЕЙ
БОРИСОВ
Rendering Required Audio Files
Estimated Time Remaining: 21 Hours, 55 Minutes
0%
Rendering 1 of 26 Audio Previews
Cancel
Project: My Project_1
00:00:30:00

С. И. Борисов

ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Учебно-методическое пособие



Москва
Берлин
2019

УДК 778.5(075)
ББК 85.375я73+37.950.21я73
Б82

С. И. Борисов, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова

Борисов, С. И.
Б82 Технология создания документального фильма : учебно-методическое пособие / С. И. Борисов. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2019. — 101 с. ; ил.

ISBN 978-5-4475-3051-8

Во втором десятилетии XXI века кардинально изменилась вся техническая база кинопроизводства, однако сама технология производства документального фильма: от сценарной разработки темы к съёмочному процессу, через монтаж к тонировке и сведению изобразительного и звукового рядов, — остаётся практически неизменной (хрестоматийной) с советских времён. Причём эта технология равно подходит как для кинематографических, так и телевизионных документальных фильмов, форматных и авторских, крупнобюджетных и независимых, хроникальных, аналитических и художественных.

Представленное пособие — первая в нашей стране попытка обобщить профессиональный опыт документалистов прошлого и настоящего в вопросе технологии создания документальных фильмов кино разных родов, видов и жанров. Проще говоря, автор представляет вниманию читателя пошаговую инструкцию создания документального фильма, которая состоит из трех больших производственных периодов и 14-ти этапов.

Издание адресовано обучающимся на факультетах журналистики и режиссуры неигрового кино.

УДК 778.5(075)
ББК 85.375я73+37.950.21я73

ISBN 978-5-4475-3051-8

ВВЕДЕНИЕ

Ежегодно на российских кино- и телеэкранах демонстрируются сотни документальных фильмов отечественного и зарубежного производства, а с учётом видеолент, созданных для показа в Интернете и на внутренних площадках (учебных, научных, образовательных), вероятно, больше тысячи.

Во втором десятилетии XXI века только в Москве открылось несколько киноклубов документального кино, собирающих полные залы (и немалые, как, например, «Центр документального кино») любителей и ценителей документалистики. Проводятся ежегодные кинофестивали, зачастую имеющие тематическую направленность: философия, религия, экология, наука, образование, проблемы социума и др.

Количество независимых документальных фильмов всевозможных жанров и направлений неуклонно растёт, что естественно отражает и одновременно формирует пространство глобальной Сети (Рунета). Каждый день в эфире федеральных телеканалов можно увидеть научно-популярные и биографические, реже проблемные аналитические и художественные документальные фильмы российского производства. В формировании этого колоссального потока самое активное участие принимают продюсеры (преимущественно телевизионные), сценаристы, режиссёры, операторы и многие другие профессионалы.

Благодаря доступности и разнообразию профессиональной кино- и видеотехники всё больше любителей-энтузиастов, студентов, выпускников творческих ВУЗов, а также небольших / частных компаний (продакшенов) начинают исследовать окружающий мир документальными экранными средствами, что создаёт благоприятную конкурентную среду и широкий диапазон самого разного документального киноконтента.

В наше время спрос на документальное кино/телекино чрезвычайно широк и разнообразен. Документальное кино снимают музыканты и видеоотделы глянцевых изданий, производственные компании, рекламные агентства и учебные заведения, начинающие предприниматели, журналисты и блогеры. Научно-технический прогресс дал каждому человеку возможность создать документальный фильм.

В 2012 году появилась и уже успела развиться до глобального тренда «мультимедийная документалистика» — органичный

синтез (на базе компьютерных технологий) всех форм и видов документальной журналистики: печатный текст, фотографии, аудиофайлы, анимация, графика и, конечно, видео.

Обозначенные явления говорят о грандиозном социальном запросе и насущной (ежедневной) общественной потребности в самом разном документальном контенте, осмысленном и организованном авторами в развёрнутых аудиовизуальных произведениях — документальных фильмах.

Также очевидно, что документальное кино бывает очень и очень разным: телевизионным и фестивальным, форматным и авторским, крупнобюджетным и независимым, хроникальным, аналитическим и художественно-поэтическим, что абсолютно закономерно и замечательно. Причина столь богатого разнообразия документального киноконтента обусловлена базовой аксиомой экономической теории о том, что спрос определяет предложение.

Важно отметить, что документальное кино всех родов, видов и жанров apriori строится и, соответственно, состоит из кадров подлинной, непостановочной действительности, что придаёт всем без исключения документальным экранным произведениям особую степень убедительности, столь труднодостижимую игровыми методами и средствами. Материалом документалистики изначально является отпечаток подлинной жизненной / (первичной), а не воссозданной (вторичной) действительности, как это бывает в игровом кино. Каждый отдельный кадр или единица документального фильма становится слепком подлинной фактографической жизненной реальности, документом, в котором запечатлены не только реально существующие объекты, предметы, цвета, фактуры и пространства, но где сами эти объекты, предметы, цвета, фактуры и пространства не воссозданы автором специально, а «живут» самостоятельной или изначально нехудожественной жизнью. Жизнь как она есть смотрит на нас с документального экрана, и в этом заключается главный феномен документального кино. Поэтому можно утверждать, что все без исключения документальные фильмы уже в силу своей имманентной природы с первых кадров оказывают сильнейшее психологическое (эмоционального и интеллектуального) воздействие на реципиента-зрителя.

Осмысленная автором, подлинная фактографическая действительность (материал) начинает превращаться в реальность

виртуальную в творческих процессах сценарной разработки, съёмок, монтажа и тонировки фильма.

Дело в том, что самые разнообразные и разножанровые документальные фильмы проходят примерно одни и те же периоды и этапы производства.

Представленное методическое пособие — попытка осмыслить и предложить эффективную пошаговую технологическую модель создания документального фильма.

Мы намеренно не уточняем, какого фильма — кинематографического, телевизионного или мультимедийного, научно-популярного или портретного, так как специфика экранных языков — обширная самостоятельная тема. Будем говорить о технологии производства, опуская творческие различия, характерные для разных родов и видов документального кино, что позволяет подходить к вопросу безотносительно телевизионной, кинематографической или сетевой ориентации. Как уже было сказано, производство самых разных документальных фильмов происходит по примерно одинаковой технологии, практически не изменившейся с советского времени.

Несомненно, за последние годы полностью обновилась техническая база кино- и видеопроизводства, изменились ценностные ориентиры российского общества, преобразилась вся палитра изобразительно-выразительных экранных средств и, соответственно, картина отечественного документального кино. Однако сама технология создания документального фильма, проверенная и отлаженная ещё в советское время (такими крупнейшими производственными студиями документального кино и телекино, как «Экран», «Телефильм»), не сильно изменилась. Все основные технологические периоды и этапы работы над созданием документального кино- и телефильма сохранились.

Наша задача — описать и упорядочить данную технологию, выработанную и проверенную практикой документального отечественного кино, но до сих пор не осмысленную и не описанную теоретически. И конечно, мы имеем в виду полноценную производственную «картину» документального кинопроцесса, приемлемую для ответственных и требовательных к своему труду профессионалов, цель которых — создание качественного документального произведения (кино- или телефильма), а не дешевизна и скорость производства.

Поэтому можно утверждать, что любые отклонения от описанной ниже технологии можно называть экспериментальными. Нет сомнений, что лучшие отечественные документальные фильмы, при всём их жанровом, видовом и стилевом разнообразности, являются результатами чрезвычайно ответственного и добросовестного труда своих создателей на всех этапах производства. В истории и памяти людей остаются произведения, созданные их авторами с любовью и на высоком профессиональном уровне. *«Ведь когда пишется история искусств, в неё включаются только высшие достижения, лучшие произведения. По произведениям посредственным или плохим нельзя построить историю живописи или литературы»*[1] — напоминает выдающийся русский учёный Дмитрий Лихачёв. И неспроста древние греки после подведения итогов на конкурсах статуй разбивали все экспонаты, кроме статуи победителя.

С аристотелевских времён известно, что *«Целое — есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало — то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит , по закону природы, нечто другое; наоборот, конец — то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а середина — то, что и само следует за другим, и за ним другое»*[2].

При всей очевидности тезиса невозможно с ним не согласиться. Нестареющая истина здравого смысла выражена с гениальной простотой.

В этой же триединой парадигме можно также рассматривать процесс создания фильма. В самом общем виде технология его состоит из трёх больших производственных периодов:

I — Подготовительного
II — Съёмочного
III — Монтажно-тонировочного

Продвижение, дистрибьюция и продажа прав показа документального фильма выходят за рамки темы «технологии создания», но мы кратко скажем и об этом в самом конце.

[1] Лихачёв Дмитрий. Письма о добром и прекрасном (письмо тридцатое) нравственные вершины и отношение к ним. «Азбука-классика (non fiction)», СПб., 2017. С. 70.

[2] Аристотель. Поэтика. Азбука-классика, СПб., 2007, с. 33.

Сразу отметим, что первый и третий периоды (подготовительный и монтажно-тонировочный) содержат в себе по два отдельных блока работ. Подготовительный период подразумевает, во-первых, сценарную (литературную) разработку экранного замысла (документального или игрового, в данном случае не имеет значения), которую можно считать содержательной / смысловой подготовкой к последующим съёмкам, а во-вторых, планирование предстоящего съёмочного процесса (конкретных съёмочных дней). Монтажно-тонировочный период, очевидно, состоит из технического (компьютерного, нелинейного) монтажа и постобработки (визуальной и аудиальной) полученного материала, так называемого чистового монтажа. В XXI веке эти этапы производства чаще называют по-английски постпродакшн (от англ. — *post.* — после и *production* — производство).

Что касается методологии представленного пособия, то последуем совету крупного отечественного режиссёра Андрея Кончаловского: «*Одним из целесообразных практических методов было бы обучение студентов раздельному написанию сценария — поэтапному*»[3].

Итак, **технология создания документального художественного фильма состоит из трёх (3) производственных периодов и четырнадцати (14) этапов.**

[3] Кончаловский А. 9 глав о кино и т. д. «Эксмо», М., 2013, с. 68.

* * *

Автор выражает благодарность за помощь в создании данного пособия выдающимся мастерам отечественной документалистики: заслуженному деятелю искусств РСФСР и России, режиссёру-документалисту и теоретику Игорю Константиновичу Беляеву, заслуженному деятелю искусств России, режиссёру-документалисту Алексею Ивановичу Погребному, режиссёру-документалисту, сценаристу и педагогу Андрею Максовичу Райкину, а также друзьям — оператору Руслану Ахмедову и звукорежиссёру Алексею Царёву.

I. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Кино — это история, и как она рассказана.
Дэвид Линч

ЭТАП 1. Разработка темы

Первый период работы над документальным фильмом называется подготовительным или предварительным. Суть его заключается в сценарной разработке документального замысла и подготовке к съёмкам. Как пишет исследователь документального кино Галина Бровченко, «*сценарный — предварительный, литературный этап художественной обработки изученного автором жизненного материала, ориентирующийся на экранное воплощение идейного замысла публициста, и предусматривающий возможность воссоздания его с помощью драматургических, звуковых и пластических и монтажных средств выразительности*»[4].

Подготовительный период производства документального фильма состоит из следующих этапов:

1. **Погружение автора в тему будущего фильма**
2. **Написание сценарной заявки**
3. **Составление эпизодного плана**
4. **Разработка режиссёрского сценария**
5. **Подготовка к съёмкам**

А начинается фильм и работа над ним даже не со слова, а с мысли, без которой никакое слово невозможно. В документальном кинопроизводстве всё зачастую начинается с темы.

Где же начинается тема? И что такое — тема фильма?

Тема киноленты (неважно игровой или документальной) определяется очень просто — это всегда ответ на вопрос: **о чём фильм?**

Причём подразумевается буквальный ответ, касающийся самой материи предполагаемого сюжета. Одной теме могут быть посвящены фильмы с кардинально разными идеями.

---

[4] Бровченко Г. Сценарий неигрового фильма и экранные средства воплощения журналистского замысла : учеб. -метод. пособие. М., 2010, с. 6.

Идея/послание кинокартины отвечает на вопрос: **зачем фильм?**

Или: **Что автор хочет «сказать» своим произведением зрителю? Какую основную мысль стремится донести?**

Тема документального фильма впервые «приходит» к автору двумя путями:

1. Извне. «Спускается» к автору от заказчика (начальства) в виде рабочего (редакционного) задания.

2. Изнутри. Автор находит тему самостоятельно. Какая-то конкретная сфера человеческой жизнедеятельности живо волнует его, он чувствует, что на материале этой темы он может поднять и выразить значимые, а зачастую сокровенные для себя (и не только) вопросы. Поэтому закономерно, что автор изначально пристрастно относится к ней.

В первом случае автора ставят перед фактом наличия конкретной жизненной ситуации, способной стать основой сюжета документального фильма, отвечающего тем или иным запросам аудитории, рекламодателя, заказчика, производителя. И это вовсе не означает отсутствие пристрастного отношения автора к теме. И всё же, здесь уместнее говорить о сватовстве, нежели о свободном выборе.

Во втором — автор сам ставит перед фактом существования конкретной жизненной ситуации, способной стать материалом документального фильма, тех, от кого прямо зависит реализация кинопроекта — продюсера, режиссёра, заказчика, производственную студию, рекламодателя. Найдя и полюбив свою тему и даже, вероятно, посеяв зерно замысла, автор хочет познакомить с ним тех, от кого зависит его рождение в материальном, объективированном мире.

Первый вариант чаще встречается в документальном телевизионном кинопроизводстве; второй более распространён при создании кинофильмов, ориентированных для показа на кинофестивалях и в глобальной Сети.

Однако оба обозначенных подхода одинаково начинаются с первого этапа производства, заключающегося в изучении автором жизненных процессов и явлений, которые затем станут фактическим документальным материалом повествования.

Стоит сразу отметить и отделить друг от друга две центральные функции документального кинопроцесса, реализующиеся в таких специальностях/профессиях, как автор сценария и ре-

жиссёр. Ясно, что невозможно говорить о создании полноценного документального фильма без участия двух этих специалистов. Правда и то, что на практике обе названные функции/профессии часто совмещает в себе один человек. Тогда говорится и пишется в титрах: «автор сценария и режиссёр». И только в таком распространённом случае получаем право говорить об индивидуальном авторстве фильма (не путать с авторским фильмом).

Абсолютно естественным и закономерным является тот факт, что подавляющее большинство великих мастеров экрана (как игрового, так и документального, кинематографического и телевизионного) совмещают в себе две эти ключевые компетенции. Вспомните любого крупного режиссёра и в 90 % случаев увидите, что он же является и сценаристом или, по крайней мере, соавтором сценариев собственных фильмов.

Распределение данных «ролей» в деле создания фильма можно сравнить с «ролями» композитора и дирижёра в симфоническом концерте. Композитор сочиняет и записывает на бумаге партитуру концерта, и после завершения письменной работы передаёт нотный текст дирижёру. Задача дирижёра — понять, прочувствовать музыкальную идею автора и суметь донести её сначала до музыкантов — исполнителей, а затем, после многих репетиций, до слушателей в концертном зале (на экране — для экранных видов творчества).

Другое прозрачное сравнение: автор пьесы или драматург и её постановщик — режиссёр.

Правомерно сказать, что **автор сценария в большей степени отвечает за то, «ЧТО» будет в фильме, тогда как прямая обязанность режиссёра найти и воплотить, «КАК» будет представлено на экране авторское «ЧТО».**

Выдающийся отечественный теоретик и практик документального телекино Игорь Беляев назвал одну из своих книг «Спектакль документов». Точнейшее определение природы документального искусства.

С чего же начинается экранный документальный «спектакль»?

Каковы основные задачи первого этапа производства документального фильма?

Задачи сложные и многогранные: «пропитаться» атмосферой места действия, собрать необходимый фактический жизненный материал, познакомиться с будущими героями фильма, увидеть

индивидуальное и типическое, отметить детали, обнаружить причины тех или иных событий / ситуаций / явлений, вскрыть конфликты и противоречия, лежащие, как известно, в основе самой диалектики жизни. Всё это и многое другое должен уметь обнаружить автор на этапе «экспедиции в поле», что является необходимым условием и залогом успешной дальнейшей работы над фильмом.

При разработке темы будущего фильма имеет смысл озадачиться следующими вопросами:

1. **Изучить источники и архивы.** Найти книги, газетные и журнальные статьи, дневниковые записи, письма, судебные протоколы и т. п., относящиеся к разрабатываемой теме. Полезно обратиться к специалистам в данной области и попросить их порекомендовать источники, ответить на вопросы или перевести наукообразный материал на доступный (литературный / разговорный) язык. Важно не просто найти книги по теме, но познакомиться с первоисточниками, обнаружить подлинные архивные документы. Для документального кинопроизводства архивы — не только разведывательный, исследовательский материал, но «строительный», а зачастую драгоценный.

Необходимо получать права на использование архивных материалов. В противном случае, фильм не принимается к рассмотрению большинством кинофестивалей (европейских, как правило) и может быть запрещён к распространению в интернете. Дело о неправомерном использовании чужих аудиовизуальных материалов может дойти даже до судебного разбирательства. Поэтому нужно быть крайне внимательным и осторожным в экранном обращении с архивными данными.

2. **Изучить место действия будущего фильма.** На начальном этапе автор должен получить исходные данные, собрать объективно существующую в жизни фактологию, необходимую для умозрительного строения сценарного плана будущего фильма. Зачастую заказчик сценария (студия, редакция, продюсер) организовывает автору (журналисту) командировку в места предполагаемых действий фильма, а значит — места съёмок.

Причём, важно не просто «зарядиться» атмосферой, но заранее продумать вероятные проблемы, понять, где лучше провести съёмку, в какое время и с кем её нужно согласовать. Необходимо

предусмотреть все возможные риски, чтобы максимально обезопасить себя во время съёмочного процесса.

Собирать жизненные наблюдения писателю, журналисту, и, конечно, документалисту помогают такие инструменты-сообщники, как блокнот, карандаш, диктофон, фотоаппарат (в современном мире все эти возможности объединены в смартфоне).

3. **Наладить контакты, ознакомиться с биографиями (личными и профессиональными) героев будущего документального фильма.** Доверительные отношения с теми, к кому направляетесь, то есть с героями будущего фильма и всевозможными союзниками, помощниками и проводниками — залог комфортной, а значит, — успешной работы. И наоборот, крайне трудно делать фильм, преодолевая открытое сопротивление героев. Это практически невозможно, ведь герои могут запросто отказаться от участия в съёмках. Ещё раз вспомним некоторые нехитрые способы налаживания дружелюбных отношений между незнакомыми людьми, собирающихся заниматься общим делом.

Первые разы звонить героям и другим представителям принимающей стороны лучше по телефону, а затем по видеосвязи, чтобы познакомиться визуально. Вряд ли нужно на первую встречу везти с собой какие-то подарки — это может помешать цели документальной экспедиции: возможно, герой начнёт угождать, почувствует, будто что-то вам должен. Начнётся игра в поддавки и любезности — смертельная опасность для документалиста. Но конечно, знаки внимания не помешают, и даже, напротив, помогут налаживанию коммуникативных связей. Само собой, выглядеть нужно скромно и опрятно (желательно, не только на работе); в одежде предпочтительны спокойные, тёмные тона, чтобы не обращать на себя излишнее внимания, но, наоборот, предоставить гостю солирующее место как в беседе, так и в кадре. Если, конечно, автор не является главным героем документального фильма.

Из всего собранного автором на этом этапе материала в фильм войдет только некоторая часть, однако основательное исследование «в поле» абсолютно необходимо для логичной и творческой организации драматургического материала, необходимого для выражения авторского замысла.

Эту стадию можно сравнить с забором глины у гончара, добычи камня у скульптора или ювелира, красок живописцем,

разноцветных стекол у автора витража или мозаики. Нельзя хорошо писать или снимать о том, чего не видел и не знаешь сам. Невозможно из московской редакции разрабатывать сценарий документального фильма, действие которого происходит на волгоградском рыбзаводе. Придётся ехать… А потом возвращаться… домой, в рабочий кабинет или офис, садиться за стол и начинать писать сценарную заявку. Значит, из всей массы приобретённых знаний и впечатлений о мире выделять главное, отделять семена от плевел, отсекать лишнее и выстраивать сюжетно-образную конструкцию — структуру, драматургическую концепцию или «скелет» будущего документального фильма.

Ещё раз отметим: в процессе реализации экранного замысла в такой большой форме, как документальный фильм, за «ЧТО» отвечает автор сценария, а за «КАК» — режиссёр. Поэтому полное взаимопонимание автора сценария и режиссёра — необходимое условие эффективного и продуктивного процесса создания документального фильма. Вероятно, именно поэтому, так часто и успешно обе эти творческие функции сочетает в себе один человек.



ЭТАП 2. Документальный замысел. Сценарная заявка

Впервые автор идеи и, как правило, сценария делится своим экранным замыслом с другими людьми в сценарной заявке. Однако прежде чем перейти к сценарной заявке, нужно разобраться, что представляет собой экранный замысел. Ибо мысль опережает слово. И это аксиома.

«Замыслом называется то состояние идеи фильма, которое возникает перед внутренним взором автора будущей картины»[5], — пишет теоретик кинодраматургии, профессор ВГИКа Леонид Нехорошев в учебнике «Драматургия фильма». Состояние это всегда динамическое, развивающееся, проходящее у всех по-разному (сугубо индивидуально) и преодолевающее целый ряд этапов. Вначале — ощущения: чувства, мысли, картины, действия, цвета и звуки, а главное — герои и сюжетные мотивы.

Вот как об этом рассуждает великий русский кинорежиссёр Андрей Тарковский в своём дневнике: *«Как созревает замысел? Это, видимо, самый загадочный, неуловимый процесс. Он идёт как бы независимо от нас, в подсознании, выкристаллизовывается на стенках нашей души. И только от формы души зависит его неповторимость и, более того, от наличия души зависит незримый «утробный период» ускользающего от сознательного взора образа»*[6].

Крупнейший шведский режиссёр театра и кино Ингмар Бергман так описывает возникновение замысла фильма: *«Фильм для меня начинается чем-то очень неопределенным — случайным замечанием, обрывком разговора, неясным, но приятным событием, не связанным с определенной ситуацией. Это могут быть несколько тактов музыки, луч света, пересекший улицу… Это душевное состояние, не само повествование, а нечто, изобилующее богатыми ассоциациями и образами. Больше того, это яркая цветная нить, протянувшаяся из темного мешка подсознания. Если я начну наматывать эту нить и сделаю это осторожно, получится целый фильм»*[7].

---

[5] Нехорошев Л. Драматургия фильма. ВГИК, М., 2009, с. 59.

[6] Тарковский А. Мартиролог. Страсти по Андрею: о Боге, о вере и искусстве. Русская неделя, Тюмень, 2017, с. 87.

[7] Бергман И. Как делается фильм. // KinoVoid : сайт. URL: http://www.kinovoid.com/2016/02/kak-delaetsya-film-ingmar-bergman.html (дата обращения 29.10.16).

Возникновения замысла есть индивидуальное творческое чувственно-интеллектуальное переживание, превращающее человека в автора. Для автора же поделиться своим замыслом, откровением, идеей в художественной форме, то есть на языке того или иного вида искусства — становится насущной потребностью. И для того, чтобы авторское послание смогло «дойти» до зрителя, автору нужно сначала поделиться своим переживанием с другими необходимыми для осуществления экранного проекта профессионалами: продюсером, режиссёром, оператором. Причём не только поделиться, но воодушевить этих людей на сотворчество, заразить их своим энтузиазмом, сделать «апостолами» веры в собственную идею/замысел. Для этого необходимо обладать сразу несколькими ресурсами: личной энергией, твёрдым намерением, творческим замыслом, пониманием технологии производства и наличием необходимых технических инструментов.

В наше время можно представить такой фантастический случай, когда один человек совмещает функции сценариста, продюсера, режиссёра, оператора и художника-постановщика, — тогда, наверное, ему не понадобится писать сценарную заявку и после изучения жизненного материала он сразу перейдёт к составлению эпизодного плана. Возможно. И всё равно это будет исключительный случай.

На практике творческие замыслы начинают проявляться в материальном мире в разного рода письменных документах, отличающихся степенью или полнотой раскрытия художественного замысла: сценарной заявке, эпизодном плане, синопсисе, экспликации, режиссёрском сценарии, монтажных листах.

Первым из сценарных документов и, стало быть, самым общим и схематичным наброском/эскизом будущего документального (как, впрочем, и игрового) фильма является сценарная заявка. И если сценарная заявка составлена достаточно грамотно, то в ней можно увидеть, как идея обретает сюжетно-композиционные очертания, воплощается в художественной форме.

Сценарная заявка – первый документ, материализующий авторский замысел и предназначенный для круга заинтересованных лиц (режиссёра, продюсера, редактора). Сценарная заявка — короткое увлекательное описание любого экранного проекта (фильма).

Сценарная заявка содержит следующие пункты:

1. Название (пусть рабочее).
2. Жанр.
3. Целевая аудитория.
4. Предполагаемый хронометраж (количество серий).
5. Слоган.
6. Краткая формулировка идеи / главной мысли произведения. Логлайн.
7. Краткое изложение сюжета с характеристиками основных действующих лиц и ключевыми сюжетными пунктами/поворотами.
8. Контакты автора (+ портфолио).

Кратко поясним каждый пункт, но перед этим напомним общеизвестное — на самом верху обычно располагается «шапка». В контексте сценарной заявки это означает верхнюю строку на листе, раскрывающую вид экранного (или любого другого) контента, предлагаемого к реализации. Пишется заглавными буквами. Например, это может выглядеть так:

СЦЕНАРНАЯ ЗАЯВКА НА ИГРОВОЙ ПОЛНОМЕТРАЖНЫЙ КИНОФИЛЬМ

или

СЦЕНАРНАЯ ЗАЯВКА НА ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ СЕРИАЛ

или

СЦЕНАРНАЯ ЗАЯВКА НА МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ YOUTUBE-КАНАЛ (ПИЛОТНАЯ СЕРИЯ)

1. **Название** не бывает случайным. Имя фильма, его название — краткая, предельно лаконичная формулировка сути описываемого явления. К наименованию собственных художественных творений каждый автор относится чрезвычайно серьёзно. Название — принципиальный вопрос. Название фильма — есть *«квинтэссенция смысла»*, — как ёмко отмечает теоретик документального кино и педагог Галина Бровченко. Поэтому

название (хотя бы рабочее, черновое) обязательно должно быть указано в сценарной заявке. Также общеизвестно, что «как корабль назовёшь, так он и поплывёт». Хорошо, если название фильма содержит в себе неоднозначность, смысловую игру, загадку, пробуждающую зрительское воображение и любопытство.

2. **Жанры документального кино**. Стоит признать, что система жанров документального кино до сих пор слабо разработана экранной теорией, с чем связана терминологическая и понятийная путаница, встречающаяся даже в профессиональном сообществе. Последняя попытка внести ясность в этот фундаментальный вопрос относится к 1980 году, к небольшой брошюре Галины Прожико «Жанры в советском документальном кино 60–70 годов». Эта работа хотя и вносит значительный вклад в жанровую систематизацию документалистики, но, во-первых, посвящена практике 50-ти летней давности и уже ввиду этого требует пересмотра и обновления. Во-вторых, она не указывает главного отличительного критерия для родов документального кино, что неизбежно влечёт к размытию границ понятий жанровой системы.

Перечислим существующих в XXI веке жанров документалистики:

- фильм-портрет (который неслучайно называют королевским жанром экранной публицистики)
- портретный очерк (отличающийся от фильма-портрета совокупностью формальных изобразительно-выразительных средств)
- биографический фильм или фильм-биография
- фильм-эссе, или фильм-размышление
- фильм-новелла
- фильм-повесть
- документальная драма, или докудрама (гибридный жанр)
- научно-популярный фильм
- учебный фильм
- хроникальный фильм
- конспирологический фильм
- фильм-анкета
- фильм-эксперимент
- видовой фильм

- фильм-путешествие (road-movie)
- путевой очерк
- фильм о фильме
- фильм-концерт
- фильм-эксперимент
- проблемный фильм
- специальный репортаж

Естественно, на практике зачастую встречаются фильмы, включающие в себя формальные и содержательные признаки сразу нескольких жанровых категорий; также возможны другие, не названные нами жанровые образования и, соответственно, определения. Но в любом случае в сценарной заявке необходимо обозначить принадлежность задуманного произведения к какому-либо одному или нескольким жанрам. Жанр — это конвенция или некая договорённость автора со зрителем о законах существования конкретного произведения (документального и любого другого фильма).

Каждому ясно, что комедия кардинальным образом отличается от драмы и тем более от психологического триллера или фильма ужасов. Система документальных жанров — такая же вселенная, как и в игровом кино. Но, увы, надо признать, мало кто точно понимает, чем портретный очерк отличается от фильма-портрета и биографического фильма. И это непонимание становится серьёзной проблемой, негативно сказывающейся на качестве профессиональных коммуникаций (как в среде практиков, так и теоретиков документалистики), а значит, и на качестве самих фильмов.

«Не случайно именно проблема жанровой многозначности, природы формирования жанровой формы являются в эстетике кинодокументалистики наименее разработанными. В обиходе можно услышать ложный термин «жанр документального кино», свидетельствующий о восприятии кинодокументалистики (телевизионной в том числе) — явления сложного, многоформного — как единообразного в жанровом отношении. Всё это находит своё выражение в непосредственной творческой практике, в появлении довольно серого, бедного творческой художественной мыслью «среднего» документального фильма»[8], — справедливое замечание исследователя остаётся актуальным и сегодня.

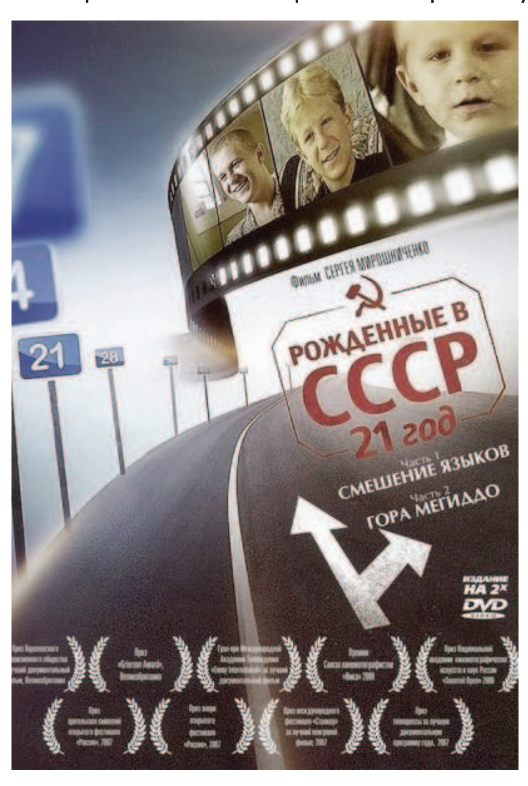
---

[8] Прожико Галина. Жанры в советском документальном кино 60–70 годов. М. : ВГИК, 1980. С. 8.

3. **Целевая аудитория.** Здесь нужно ответить на вопросы: кому данный фильм адресован? Кому он должен особенно понравиться? Какая часть зрителей узнает себя в предложенном герое и сюжете? Почему именно этой группе людей фильм будет интересен, важен, полезен? Привести аргументы, доказательства, статистику, точные данные.

4. **Приблизительный хронометраж и количество серий.** Они обусловлены содержанием и объёмом замысла. Например, знаменитый документальный телепроект Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР» с самого начала задумывался 10-ти серийным, где между сериями промежуток в 7 лет, а герои в итоге проживут 70 лет на глазах свидетелей-зрителей.

Другой известный документальный фильм — «Старше на 10 минут» Герца Франка уже в названии предлагает зрителю эксперимент с конкретным промежутком времени. Такой словесный код предлагает фокус с синхронизацией, совмещением реального жизненного времени (протекавшего перед камерой во время съёмки), экранного внутрикадрового времени и реального зрительского. Ровно 10 минут линейного времени, непрерываемого межкадровым монтажом, параллельно проживают и герои, и зрители фильма. И конечно, неслучайно фильм задуман и снят одним длинным панорамным кадром. Таким образом, содержание фильма определяет не только его жанр, но также длительность (хронометраж) и сами принципы съёмки, монтажа и даже графического оформления.



Герц Франк

СТАРШЕ НА ДЕСЯТЬ МИНУТ



5. **Слоган.** Слоган носит рекламный, завлекательный характер и выполняет функцию крючка, который должен цеплять читателя заявки и потенциального зрителя. Нередко слоган формулируется в виде вопроса. Подразумевается, что ответ зритель сможет найти в конкретном кинофильме или телепрограмме.

> Для полнометражного документального фильма «Кто ищет», посвященного путешествию четверых молодых людей, далёких от вопросов религии, на Святую Гору Афон, я вывел в качестве слогана такую строку: «Путешествие на другой берег жизни».
>
> Эта фраза — не что иное, как лаконичное и прямое выражение основной идеи фильма. При этом, на мой взгляд, в этом коротком предложении есть интрига: а именно желание (читателя/зрителя) понять, о каких берегах одной жизни идёт речь?

6. **Краткая формулировка основной идеи фильма. Логлайн.** Здесь необходимо в одном или нескольких предложениях сформулировать главную мысль фильма, то есть ответить на вопрос: *что автору хочется донести / передать / выразить своим фильмом?* В английском языке это называется «message», по-русски — послание.

7. **Краткое содержание сюжета.** Ключевой пункт сценарной заявки, отличающийся от остальных пунктов большей развёрнутостью, полнотой раскрытия ответа на поставленный вопрос: *за развитием какого действия зритель с интересом будет следить во время просмотра?* И несмотря на то, что замысел излагается в сценарной заявке всего на полутора-двух страницах, сюжет будущего фильма должен получить вполне определенные очертания.

Другой немаловажный продюсерский вопрос, который следует заранее предусмотреть: *чем будете удивлять?* Ответ подразумевает некий уникальный контент: редкие, ранее не публиковавшиеся факты, кадры, сенсационные материалы, эксклюзивные интервью и т. п.

Краткое описание сюжета включает в себя следующие положения:

а) Основной драматургический ход, определяющий принцип композиционного построения, реализованного в едином гармоничном драматическом действии;

б) Характеристику главных действующих лиц, выраженную в роде их жизнедеятельности, мировоззрении, а главное — в логике их поступков в ходе предполагаемого сюжетного повествования;

в) Ключевые драматические ситуации, сюжетные пункты / повороты, обеспечивающие завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и финал;

г) Авторское отношение к материалу, которое может проявляться по-разному в силу разнообразия и богатства выразительных (хотя бы драматургических) средств, но, так или иначе, является ответом на вопрос: *Почему автору важно осуществить этот замысел? В чём он видит его главный смысл?*

8. **Контакты (телефон, почта, сайт) автора**. В последнем пункте можно прикрепить ссылки на своё портфолио или удачные работы.

В документалистике возможны случаи, когда фильм начинается без подготовки, без сценария, но вырастает из наблюдения (как правило, длительного) в процессе съёмки и рождается как цельное художественное произведение в процессе компьютерного монтажа или, как говорили раньше, «на монтажном столе».

Однако и такой вариант оказывается возможным при обязательном условии наличия у автора замысла или понимания того, что он этим (фильмом) хочет сказать зрителям. Без художника-автора, носителя идеи, умеющего своеобразно выразить свой замысел на специфическом экранном языке и на материале документальных кадров, говорить о создании художественного документального произведения не приходится. Хотя можно говорить о профессиональных, даже мастерски выполненных хроникальных или аналитических документальных фильмах, где не ставится задача авторского высказывания.

«Кинематографист», который явно видит свой замысел и затем, работая со съёмочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван

режиссёром. Однако всё это ещё не выходит за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искусство не может осуществить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссёр мог быть назван художником. Художник начинается тогда, когда в его замысле или в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссёр представляет её на суд зрителя, делится ею со зрителем как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи режиссёр становится художником, а кинематограф — искусством»[9], — говорит Андрей Тарковский в программной статье «Запечатлённое время». Оглядываясь в прошлое на классические памятники искусства, трудно не согласиться с этим утверждением.

Итак, сценарная заявка написана и даже утверждена.

Второй этап пройдён. Что дальше?

Прежде чем продолжать шагать по технологии создания документального фильма, имеет смысл задуматься о специфике сценарной разработки документальных замыслов. Ибо материал документалистики — подлинная, непостановочная действительность — крайне непредсказуемый и зачастую стихийный.

Как известно, сценарий — это фильм на бумаге. Однако на практике прийти к такому определению в буквальном смысле оказывается гипотетически вероятным разве что в игровом кино: скрупулёзно точно перенести на экран описанные на бумаге пространственно-временные действия (события, поступки и слова героев), затем выстроить/смонтировать кадры, сцены и эпизоды в последовательности, указанной в сценарии, и получить искомый результат — готовый фильм. Хотя в процессе технологической реализации творческого замысла что-то обязательно дополняется к первоначальной идейной концепции, а что-то отметается как ненужное или невозможное.

Многие великие кинорежиссёры (Ингмар Бергман, Федерико Феллини, Андрей Тарковский) писали в своих творческих дневниках о том, что с определенного момента фильм начинает жить самостоятельной жизнью и нужно лишь не мешать ему появиться на свет. Поэтому важно помнить и понимать, что умозрительная модель будущего фильма материализуется в зримом фактографическом/фотографическом экранном материале с

[9] Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино : сайт. URL: http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5 (дата обращения: 04.11.17)

неизбежными изменениями, трансформациями, дополнениями (или, наоборот, лишениями) под воздействием ежесекундно изменчивой действительности, непредсказуемой жизни.

Но если в игровом кино режиссёр может многими дублями добиваться от артистов и съёмочной группы необходимого результата, описанного в сценарии, то в контексте документального фильмопроизводства возникает вопрос: *возможно ли говорить о полноценном литературном сценарии документального фильма в принципе, если тканью документального экранного произведения является непредсказуемая окружающая действительность?!*

Иными словами, *можем ли мы детально прогнозировать будущее?*

Или: *чем документальный сценарий отличается от гадания на кофейной гуще?*

Ответим на эти принципиальные вопросы последова-тельно.

О сценарии документального фильма есть телевизионная шутка: *«Он как снежный человек. Все о нём говорят, но никто его не видел».*

Однако и этот афоризм слишком категоричен и лишь на половину отражает действительный процесс первоначального периода создания документальной ленты (телевизионной или кинематографической).

Конечно, автор сценария документального фильма не может точно, со 100 % уверенностью говорить о том, как сложится партия. Но он может и должен говорить о том, при наличии каких кадров произведение (фильм) неизбежно сложится. Подобно опытному интервьюеру, автор документального фильма может не знать, как именно ответит ему собеседник, но он точно знает, какие вопросы и в какой последовательности необходимо задать, чтобы аудитория получила ответы компетентного лица по важным поводам, чтобы интервью драматургически сложилось, выстроилось, удалось.

Однажды я обедал в кафе «Му-Му» на Кузнецком мосту. Свободное место оставалось только перед окном, за столом, напоминающим барную стойку, и уже через минуту я понял, что оказался случайным свидетелем, а точнее слушателем диалога, разворачивающегося между двумя профессиональными кладоискателями, сидящими слева, по соседству.

Они обсуждали район предполагаемых раскопок, отмечали точками на топографической карте места былых баталий, изучали книги по военной истории, то есть самым подробным образом проговаривали, ЧТО, ГДЕ и КАК надеются обнаружить и извлечь на поверхность.

В современном мире существует много разных видов и типов металлоискателей — дорогих и дешевых, профессиональных и любительских, но суть, основная функция этого технического устройства/инструмента остаётся неизменной: обнаруживать под землёй ценные металлы.

В случае с экранными съёмками таким прибором оказывается кино- или видеокамера, а основной функцией этого технического устройства — запечатление на материальном носителе необходимого для воплощения авторского замысла фактографического экранного материала (кадров).

В наше время любой желающий может заказать самый совершенный металлоискатель, оформить доставку, получить, распаковать, восхититься, настроить и задаться отнюдь не праздным вопросом: *Куда идти дальше с этим инструментом?* Можно пойти в ближайший лес и попытаться найти там что-нибудь ценное. А можно (нужно) провести предварительную разработку будущей экспедиции и многократно увеличить шансы вернуться домой не с пустыми руками.

Правомерно также сравнение труда документалиста с ремеслом охотника. Рыбак и охотник, выходя на промысел, знают точно, «на кого» и куда они идут, и поэтому сознательно готовят снасти на определенного вида добычу, но они не могут знать наверняка, что именно принесёт им день грядущий. Точно также обстоит дело и с документальным промыслом. Но кроме навыков охотника универсальный документалист должен совмещать умения и знания философа, живописца, психолога, актёра, журналиста и даже фокусника. В противном случае профессиональная компетенция и, соответственно, квалификация человека с документальной камерой не будет полноценной и наивысшей.

ЭТАП 3. Эпизодный план

Можно сделать прекрасный документальный фильм без сценарной заявки (если никто таковой не требует, а автор хочет и может реализовывать проект самостоятельно), но без эпизодного плана создать какой бы то ни было фильм практически невозможно. В игровом кино — абсолютно невозможно; в документальном — на 90%.

И конечно, ни одно студийное документальное производство не запускается без предварительно утвержденного и проработанного сценарного плана. На этом этапе автору нужно увидеть и создать структуру будущего фильма из гипотетического, ещё не снятого документального материала. При этом автор документального фильма должен ответственно понимать, что если удастся «раздобыть» такой-то материал в процессе съёмок, то художественная идея воплотится в сюжете наилучшим образом.

Ещё раз отметим, что в игровом кинематографе тратятся колоссальные ресурсы и усилия ради достижения документальной убедительности изображения, тогда как документальный кадр (фильм) обладает имманентной правдивостью, что, несомненно, является весомым преимуществом в борьбе за зрительскую вовлеченность, а значит — сопереживание, а значит — психологическое воздействие.

Итак, на третьем этапе работы над документальным фильмом нужно умозрительно создать и записать схему/чертёж/план будущего фильма, отметив содержание каждого смыслового блока и порядок их следования от начала (экспозиции) через середину повествования к концу (финалу).

Сценарный или **эпизодный план («эпизодник», «поэпизодник») — это записанная очередность действий, образующая единую сюжетно-композиционную (драматургическую) основу или структуру будущего фильма.**

Эпизодный план в схематичной форме отвечает на вопрос: *за развитием какого единого действия/конфликта зритель будет увлечённо следить в процессе экранного повествования?*

Иными словами, это план будущего фильма, в котором прописано, что будет происходить на экране в начале, середине и в конце, то есть финале.

В эпизодном плане документального фильма необходимо обнаружить архитектонику[10] будущего «спектакля документов»; наметить основную линию развития единого действия, определить, «от чего к чему идём» в пути повествования.

Мы уже упоминали высказывание Аристотеля, касающееся деления *целого* драматического произведения на три части: начало, середину и конец. Построение структуры (составление эпизодного плана) имеет смысл начинать с обозначения названного триединства, находящегося в динамическом состоянии пространственно-временных изменений, естественном и непрерывном развитии от первой до последней сцены фильма.

Необходимо продумать:

1. Как будет начинаться фильм? То есть, что должно происходить в начале? Какой эпизод/сцена будет открывать повествование?

2. Что будет происходить в середине сюжета? Каковы основные сюжетные пункты/повороты/события (хотя бы 4–5) в центральной части развития действия?

3. Каким будет финал? Чем и как будет завершаться развитие сюжета?

Затем, пользуясь принципом «от общего к частному», необходимо конкретизировать эпизоды до составных сцен, прописать последовательность предполагаемых документальных действий максимально подробно, с возможными вариантами развития событий (как при репетиции шахматной партии).

Что касается методологии составления эпизодного плана, то существует, по крайней мере, один метод, особенно эффективно использующийся в периоды творческих кризисов/застоев. Так называемый метод направленного потока сознания или персонального мозгового штурма. Вот его суть: закройте глаза и представьте, что смотрите уже готовый фильм, снятый и смонтированный. Запишите видимое на «внутреннем экране», на листе бумаги или в текстовом документе.

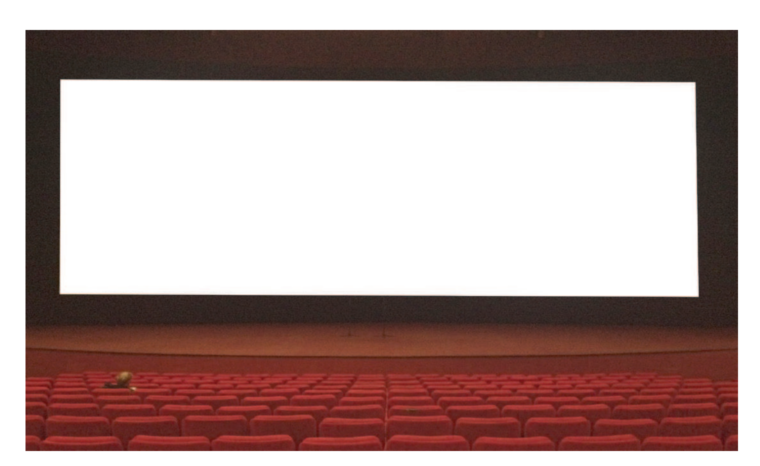
Кто-то удивленно спросит: «Откуда же мне знать в начале пути то, как именно реализуется задуманное на документальном материале непредсказуемой жизни?!»

Вот именно! Нужно представить, вообразить на основе гипотетически документального материала идеальный образный

[10] Архитектоника – вид драматургической композиции, делящий замысел (сценарий и фильм) на глубинные смысловые части. см.: Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. М. : ВГИК, 2009.

строй и художественное решение будущего фильма. В процессе такой уединенной и, надо признать, энергозатратной творческой работы проясняется, ЧТО и КАК нужно снимать, чтобы получился фильм, который хочется увидеть на экране самому и показать другим людям.

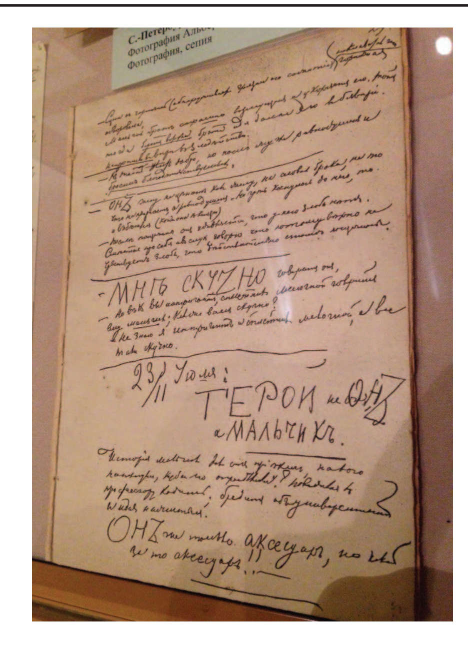
Итак, усядьтесь поудобнее… или ложитесь на пол и не забудьте карандаш и блокнот. Закройте глаза — представьте первый экспозиционный эпизод, затем конкретизируйте начало истории до сцены, а затем постарайтесь увидеть первый кадр фильма. То есть «идите»/представляйте принципом «от общего к частному». Хотя, кому-то, может, будет удобнее идти в обратном направлении: от частого к общему, сначала увидеть мысленным взором первый кадр, а затем «выйти» к обобщению — сцене и эпизоду. В любом случае представьте себе такой кадр или сцену, где присутствует осмысленное действие, выраженное в эстетической/художественной форме. Запишите этот кадр так, чтобы в будущем вспомнить его и визуализировать.



И помните первый закон сценарного ремесла: мы можем записывать только то, что можно увидеть, то есть снять.

Важно понимать — на этапе составления эпизодного плана автор строит желаемый вариант будущего фильма. А создавая схематичную, структурную модель будущего фильма, имеет смысл творить свободно и раскованно, при этом, не забывая о рамках подлинности предполагаемого экранного материала, необходимого для выражения документального замысла.

Затем представьте (увидьте) и запишите следующий, второй кадр или сцену и так далее… вплоть до финального эпизода, сцены, кадра.



В дневниках второй жены Федора Михайловича Достоевского Анны Григорьевны есть записи о том, что половину (!) времени работы над каким-либо романом гениальный писатель тратил на составление сюжетного плана, на обнаружение и создание драматургической основы, структуры будущего произведения. В московском музее Ф. М. Достоевского можно увидеть один из вариантов плана романа «Подросток», помещающийся на нескольких страницах большой тетради и испещрённый многими пометками автора.

Заканчивается первый, сценарный блок работ, входящий в подготовительный период производства документального фильма, а вместе с ним отходит от процесса на некоторое время автор сценария, передавая режиссёру результат своего труда — эпизодный или сценарный план будущего фильма, также называемый в документальном кинопроизводстве «литературным сценарием».

С этого момента процесс воплощения описанного в сценарных документах замысла переходит в полноправные руки режиссёра. Продюсер может и должен координировать «передачу» замысла из рук «родителя-автора» в руки «воспитателя-режиссёра», а также дальнейшее сотрудничество сценариста и режиссёра. Пройдёт какое-то время, и сценариста снова пригласят в редакцию/студию для очередных работ, его талант и умения ещё понадобятся фильму. Но обо всём по порядку…

ЭТАП 4. Экспликация и режиссёрский сценарий

На четвертом этапе создания документального фильма начинается полноценная режиссёрская работа. На основе сценарной заявки или эпизодного плана, предоставленных сценаристом, режиссёр составляет и письменно фиксирует собственное видение предложенной литературной основы будущего фильма. Эту задачу режиссёр решает в таких документах, как: режиссёрская экспликация и режиссёрский сценарий. Причём очерёдность написания этих документов имеет значение: сначала пишется экспликация, а затем на основе эпизодного плана и экспликации подготавливается режиссёрский сценарий.

Что такое экспликация? И зачем она нужна?

Экспликация (от лат. «explicatio») — развертывание, разъяснение. Режиссерская экспликация — это разработка замысла будущего спектакля / фильма, пояснение методов его реализации.

Само понятие и термин «экспликация» пришли в кино из театра (драматургии). Экспликация — необязательный, в отличие от режиссёрского сценария, документ, который пишется в свободной, произвольной форме. Экспликация — это размышления по поводу спектакля или фильма, анализ драматургического действия с точки зрения изобразительно-выразительных средств. Экспликация может превысить 15 страниц, дойти до 30-ти и даже до 50-ти страниц. Строгих рамок объема текста для этого документа нет. Главное — быть убедительным в выборе изобразительно-выразительных средств, призванных раскрыть заявленную тему / проблематику / идею.

Описание творческих и технических задач, изобразительно-выразительных средств, приёмов и творческих методов, необходимых для оптимального выражения художественного замысла — главное назначение режиссёрской экспликации.

В самом начале составления экспликации имеет смысл записывать абсолютно все мысли, касающиеся конкретного замысла. На этом этапе нужно отключить механизмы самокритики и не пытаться понять, какие мысли являются конструктивными, а какие — нет. Проще говоря, это должны быть любые размышления

о предстоящем фильме. На следующем шаге, в режиссёрском сценарии, предстоит отделить зёрна от плевел, удалить всё лишнее и развить конструктивные мысли. Характеристики основных действующих лиц, определение жанра и стилистики будущего произведения, наброски мизансцен, драматургических решений отдельных эпизодов или сюжетно-композиционной модели всего фильма, призванные воплотить в зримых образах художественное послание автора будущего произведения, — всё это неотъемлемые части режиссёрской экспликации. В отличие от сценарной заявки или сценарного/эпизодного плана, экспликация не является обязательным документом, она пишется режиссёром в свободной форме зачастую для одного человека — себя самого. Пишется ради лучшего понимания экранного замысла (собственного и предложенного сценаристом), ради поиска и обнаружения перспективных путей его реализации. Ибо каждый пишущий человек знает: чтобы лучше понять и осмыслить какую-либо мысль, её нужно записать. Только так художник слова, равно как и экрана, может посмотреть на своё действие отстраненно, что является необходимым условием эффективного творческого труда. Достижению этой цели весьма способствует написание режиссёрской экспликации.

Настроиться на нужный лад помогут размышления над вопросами:

— Почему эта тема меня волнует?

— Для кого я делаю данный фильм?

— В чём заключается послание фильма?

— Кто основные действующие лица истории? Каковы их типические и индивидуальные черты? Чего они добиваются, то есть, какие у этих людей (невымышленных персонажей) цели и мотивы?

— Каков основной драматургический конфликт фильма?

— Какова характеристика эпохи и чем обусловлен выбор конкретных мест будущих съёмок?

— Какова архитектоника фильма?

— Каковы основные изобразительно-выразительные решения фильма? (Съёмочная техника, погодные и световые условия, реквизит и даже костюмы, которые иногда возможны в документальном кино — скажу об этом позднее.)

— Как будут решены в фильме категории пространства и времени?

— Каковы лейтмотивы фильма?

— Каким будет звуковое (речевое, шумовое, музыкальное) оформление?

— С какими трудностями есть вероятность столкнуться в ходе работы над фильмом? И как вы, его создатель, собираетесь решать эти трудности?

— Каков предполагаемый состав съёмочной группы?

Как видно, некоторые вопросы повторяют тезисы сценарной заявки, но в экспликации предполагают подробные, развёрнутые ответы. Также очевидно, что большинство вопросов требуют совместного обсуждения со сценаристом и продюсером.

Режиссёрский сценарий пишется на основе готового и утверждённого (автором сценария, режиссёром и продюсером) достаточно подробно разработанного эпизодного плана.

Режиссёрский сценарий — технический документ, детально описывающий съёмочное (пластическое) решение каждого кадра / сцены будущего фильма.

Мы уже говорили, что автор сценария документального фильма отвечает за то, «ЧТО» будет показано в фильме и в какой последовательности, тогда как режиссёр отвечает за то, «КАК» это «ЧТО» будет показано на экране. Это значит, режиссёрский сценарий должен детально предусмотреть, КАК будет снят и смонтирован фактический аудиовизуальный документальный материал. Именно в режиссёрском сценарии, на четвёртом этапе производства документального фильма, режиссёр фиксирует изобразительно-выразительные решения по каждой сцене.

Общепринятой формой режиссёрского сценария на российском телевидении служит форма поделённого на две половины печатного листа, где в левом столбце указывается предполагаемый видеоряд, то есть планируемое экранное изображение, а в правом столбце — текст, сопровождающий данное изображение, как правило, это предполагаемый закадровый текст. Конечно, документалист не может точно предсказать реплики героя, но может и должен прописать вопросы, которые задаст в конкретный момент действия (в конкретном кадре).

Кроме записи «видео» и «аудио» будущего документального фильма в режиссёрском сценарии полезно указать в отдельных графах одной строки, относящейся к одному кадру: номер кадра/сцены, план (крупность кадра), необходимые для выражения смысла кадра технические приёмы, приборы и устройства, реквизит, место действия, а также характер освещения.

Режиссёрский сценарий начала (экспозиции)
д/ф «Кто Ищет»

Номер кадра	**Масштаб (план)**	**Видео**	**Аудио (примерные реплики и диалоги)**	**Примечания**
1	Дал./Общ.	Машина приближается издалека по сельской дороге. Останавливается у ворот.	3 кадр: – Вот он. Медленно поднимайся. Встречай его.	Ручная камера.
2	Общ./Н. ср.	Водитель (Руслан/герой) выходит из машины – удивляется, что его снимают. Спрашивает – зачем?	Встречаем Руслана – здороваемся. Не отвечаем прямо на вопрос о съёмке – предлагаем войти в дом. (Создаём интригу)	Снять также встречающих (двоих друзей), кроме оператора. (Никаких сэлфи!)
3	В. ср.	Заходим в калитку, идём на второй этаж гостевого домика, усаживаемся – предлагаем Руслану место.	Говорим что-то отвлечённое.	Камера провожает Руслана – следит за ним со спины.
4	Н. ср. / В. ср	После того как сели – я снимаю солнечные очки и раскрываю для Руслана (зрителя)	Я (автор): – Руслан, мы говорили о том, что едем в Грецию снимать рекламные ролики… Так вот… мы решили снимать ещё и фильм, документальный. Роудмуви о нашем путешествии на Афон. И то, что Миша сейчас снимает – это первый эпизод фильма…	Сначала внимание (фокус) на меня, затем перевод на Руслана.
5	Кр.	Руслан так или иначе воспринимает новую для себя информацию.	Реакция Руслана – его ответ.	

В большинстве документальных (преимущественно, телевизионных) фильмов используется закадровый голос, поэтому на этапе написания режиссёрского сценария нужно думать также о том, какие примерно слова будут звучать в тот или иной момент фильма. Конечно, закадровый текст может и, вероятно, будет меняться на стадиях компьютерного монтажа, но по очевидным причинам режиссёру нужно заранее снять видео под конкретный текст.

При этом каждый опытный кинорежиссёр знает, что иллюстративность и художественность — понятия антонимичные. Поэтому важно помнить один из фундаментальных заветов классической теории кинематографа: не произносить то, что показывается на экране. И не показывать в точности то, о чём говорится. Хотя телевизионная эстетика порой предполагает именно такой подход, ведь зачастую люди смотрят телевизор спиной, не отвлекаясь от бытовых дел. В таком случае информация сначала доходит до реципиента аудиально, а затем уже обращает на себя зрительное (визуальное) внимание.

Написание режиссёрского сценария — полноценный творческий труд, сопряжённый с вдохновенным поиском адекватных драматургическим целям пластических, звуковых и даже монтажных изобразительно-выразительных решений. Именно по режиссёрскому сценарию осуществляется подготовка к съёмкам. Именно этот документ будет держать в руках режиссёр или его ассистент, когда начнётся съёмочный период. Поэтому от точности и скрупулёзности составления режиссёрского сценария непосредственно зависит успех всего предприятия под названием «документальный фильм».

ЭТАП 5. Подготовка к съёмкам

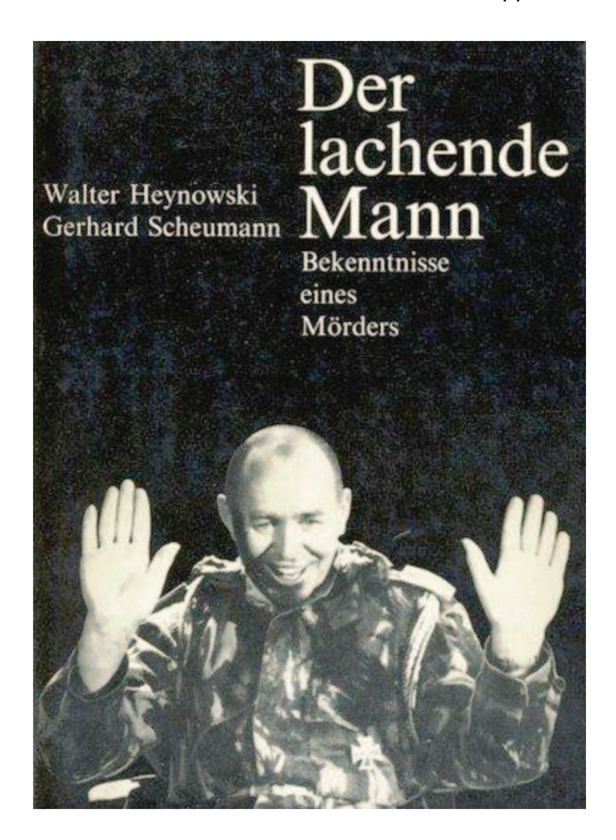
Этап непосредственной подготовки к предстоящим съёмкам имеет смысл разделить на три смысловых блока: **контакты, техника и локации.**

Контакты. На этапе подготовки к съёмкам важно наладить и укрепить доверительные отношения с теми, к кому направляетесь, — с героями будущего фильма и всевозможными союзниками, помощниками и проводниками. Имеет смысл заполучить рекомендательные письма, если таковые могут пригодиться. При этом крайне осторожно и осмотрительно следует вести себя документалисту с героями фильма до начала съёмок. Режиссёру (и никому другому) лучше не раскрывать свой замысел герою/ям, чтобы герой/и не начал/и придумывать и «играть роли себя». Также профессиональный режиссёр-документалист не может задать нужный вопрос в ненужное время, например, когда камеры отключены.

Мы уже говорили, звонить героям и другим представителям принимающей стороны лучше первый раз по телефону, а затем по видеосвязи, чтобы познакомиться визуально. Вряд ли нужно на первую встречу везти с собой какие-то подарки — это может помешать цели документальной экспедиции: возможно, герой начнёт угождать, почувствует будто «что-то вам должен». Но, конечно, знаки внимания не помешают, и даже, напротив, помогут укреплению межличностных связей. Человек/люди позволяет/ют документалисту войти в его пространство с камерой, разрешает/ют снимать себя. Что вы предложите ему/им взамен? Ведь фильм выйдет ещё не скоро и не обязательно должен понравиться герою. В конце концов, приличные люди не ходят в гости с пустыми руками. Так что коробка конфет не помешает интервью, а наоборот, может помочь в налаживании доверительного общения. Но важно помнить, что напитки и еда в руках документалиста могут больше, чем напитки и еда. Иногда это полезный (исходящий) реквизит, а порой настоящее оружие, усыпляющее бдительность героя в момент документального запечатлеваемых чистосердечных признаний.

Известен случай с хрестоматийным документальным фильмом «Смеющийся человек. Признание убийцы» (1966) журналистов из ГДР Вальтера Хайновски и Генриха Шоймана, когда авторы достали редкие билеты в оперу для жены героя (од-

ного из руководителей фашистских концентрационных лагерей), чтобы она не могла присутствовать при интервью с мужем и не спутала планы «коварных» документалистов. Авторы также узнали об алкогольных и гастрономических предпочтениях героя и раздобыли эти лакомства, тем самым, усыпив бдительность и расположив к себе «жертву». Герой этого фильма с говорящим названием пил любимые напитки и вкушал изысканные яства, смеялся и шутил, был весел и лёгок, а за кадром шла речь о его преступлениях в годы фашистского режима. Кадры и факты страшных смертей тысяч людей, в которых он принимал руководящее участие, перемежались кадрами его довольного, улыбчивого лица. Так, постановочный спектакль стал документальным методом вскрытия чудовищной правды, а улыбка героя — главным свидетелем обвинения бессовестного злодея.



Обязательно нужно помнить имена людей, к которым планируете обращаться. Каждый журналист знает, насколько полезно бывает изучить биографии (личное и профессиональное досье) героев. Для этого можно изучить странички в социальных сетях, но лучше этим не ограничиваться и изучить все возможные (не только электронные) материалы прямо или косвенно связанные с героями будущего фильма. В процессе съёмок вы не раз поблагодарите себя за усердную подготовку.

Здесь же, на этапе непосредственной подготовки к съёмкам, необходимо сказать о таких эффективнейших документальных методах по обнаружению правды, как метод спровоцированной ситуации и метод провокации предметом (артефактом).

В документальном портретном фильме «Александр Аскольдов. Судьба комиссара» (2005) есть сцена, когда к герою, кинорежиссёру Александру Аскольдову, приезжает в гости исполнительница роли его единственного фильма («Комиссар», 1967) и прямо с порога со словами: «Комиссару революции!» дарит Аскольдову будёновку — предмет (артефакт) его великого и несчастного фильма.

Солдатский головной убор — будёновка становится катализатором самых искренних, исповедальных воспоминаний героя. В итоге у автора телефильма, а значит, и зрителя появляется сильнейшая драматическая сцена, понятная без слов. А получилась эта сцена, как будто бы легко и непринужденно, малыми средствами одного метода — спровоцированной артефактом ситуации.

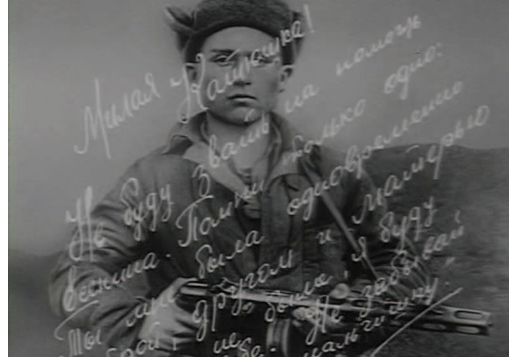


Этот приём изобрёл в 1964 году совсем молодой режиссёр Виктор Лисакович в знаменитом, а по существу, первом в истории экрана полноценном психологическом портретном телефильме «Катюша».



...Автор сценария и ведущий фильма, писатель и фронтовик Сергей Смирнов протягивает героине Екатерине Деминой маленькую стёртую черно-белую фотокарточку и говорит: *«Взгляните-ка на этот снимок и расскажите мне об этом человеке». «О! Так это наш воспитанник, мальчишечка Саша Ерёмин! Видели бы вы его сейчас — 120 килограммов! Говорит, «здоровье не позволяет на пенсию идти». А тогда... вот посмотрите на него... мальчишечка... что ему жить не хотелось?! Конечно хотелось в 16-то лет! Но шли они в бой! Шли и побеждали! Потому что любили Родину, наверное, больше своей жизни! Нет, моряки здорово воевали!»,* — живо реагировала героиня.

Вряд ли столь непосредственную реакцию и искренние слова о главных причинах победы советской армии в Великой Отечественной войне можно было бы записать, ограничившись одним вопросом. Небольшая фотокарточка решила эту большую задачу/сцену.



В том же документальном телефильме (хотя и снятом на киноплёнку), авторы продолжают развитие данного приёма и усаживают героиню в просмотровом кинозале, включая кадры кинохроники боев, где участвовала дивизия Екатерины Дёминой. Лицо героини специально и незаметно для неё самой подсвечивается, под креслом установлены микрофоны, оператор с кинокамерой незримы и находятся за специальной ширмой — зеркалом Гезелло,

непроницаемым снаружи и полностью прозрачным с обратной стороны. В результате была снята сцена, полная волнующих переживаний, отраженных на лице героини, и к тому же решенная в активном действии. В результате получился первый полноценный фильм-портрет, новаторское и одновременно классическое произведение отечественного телеэкрана.



Непременным условием для успешной провокации через предмет/артефакт является эффект неожиданности (для героя), заключающийся не столько в выбранном моменте, сколько в самом артефакте. Герой не должен видеть или догадываться о провокации и её составляющих. Провокация должна стать сюрпризом для героя. В противном случае ничего не получится, и фокус окажется раскрытым до начала представления.

Заряженные энергией артефакты (то есть прямо относящиеся к герою, но до сих пор ему неизвестные) и точно организованная провокационная ситуация являются настоящими козырями в рукаве документалиста. Вот почему документалисту нужно обладать навыками и знаниями психолога и даже фокусника, а порой иметь незаурядные актёрские способности.

Почему незаурядные? Да потому что «играть» документалисту приходится не на сцене и не на съёмочной площадке (условном месте условного действия), а в действительной жизни, где

нет вторых дублей и права на ошибку. Обнаруженный наигрыш, вероятнее всего, будет воспринят «документальным» героем как манипуляция, коварная интрига, ловушка.

Представьте себе реакцию героя фильма «Смеющийся человек», если бы в момент съёмки он разгадал истинные намерения «любезных» документалистов…

Разумеется, все компоненты документальной провокации (предмет-артефакт, выбранное место и время действия, сообщники-актёры, музыкальное сопровождение, а также съёмочные аппараты и точки их размещения) необходимо готовить заранее. И только убедившись, что камеры расположены, где надо, операторы ждут команды «мотор», запись звука ведётся, а герой ничего не подозревает, автор-документалист начинает свой «спектакль» — достаёт на глазах удивленного героя при включённых камерах заветный артефакт… и…

Существуют и другие разновидности этого документального метода: провокация-поступок, который может быть в виде вопроса; провокация-событие, провокация-фальсификация. О каждом из методов можно и нужно размышлять отдельно и подробно, и мы надеемся сделать это в будущих теоретических работах. Но так как эта тема прямо не относится к технологии создания документального фильма, оставим её до поры и продолжим двигаться дальше по пути воплощения экранного документального замысла.

Техника. Выбор той или иной творческой техники зависит от замысла фильма. Напомним, что замысел к моменту выбора техники уже прописан и драматургически организован автором в эпизодном плане, а изобразительно-выразительные средства его воплощения разработаны режиссёром в экспликации и режиссёрском сценарии.

Пришло время заказывать нужную технику.

Все технические приборы и приспособления, помогающие автору реализовать экранный замысел (камеры и объективы, штативы и стабилизаторы, краны и рельсы, коптеры, стэдикамы, скайлифты, различные фильтры и бленды, осветительные приборы, отражатели, зонты, карты памяти, батарейки, аккумуляторы, рекордеры, мониторы, микрофоны, диктофоны, пульты, «журавли», переходники, провода и пр.), можно поделить на две группы: творческая и «нетворческая».

К первой, творческой группе относятся технические приборы, непосредственно помогающие автору выразить задуманные смыслы (камеры, объективы, фильтры, отражатели, осветительные приборы и приспособления для движения камеры).
Ко второй группе относятся приборы и приспособления, выполняющие сугубо «обслуживающие» или опосредованно творческие функции (карты памяти, кабеля и шнуры и пр.).

Осенью 2013 года я и три моих друга готовились отправиться в Грецию на Афон на съёмки документального фильма «Кто ищет», посвященного поискам молодыми людьми сути православной веры и духовного образа жизни.

Тема необъятная. Жанр — дорожная комедия в трёх частях.

На основе подготовленного эпизодного плана я (автор сценария и режиссёр) точно понимал, какую технику нам нужно иметь для воплощения замысла: для первой части фильма были необходимы 4 экшн-камеры «Go-pro» (по количеству действующих лиц — нас самих), потому как первая часть отражает окружающий нас повседневный, даже обывательский берег — московскую жизнь, «мирской берег» четырёх молодых людей, полный суеты и хаотических движений.

Для второй части, обозначенной в эпизодном плане как «Переправа», были нужны профессиональные фотокамеры со стабилизацией, так как здесь по сюжету задумывалось наше путешествие на Святую Гору Афон под предводительством проводника по имени Христофор[11]. По замыслу во второй части фильма экшн-камеры должны постепенно перемежаться с относительно стабильным изображением высокого разрешения, профессиональной видеосъёмкой.

Тогда как в третьей «афонской» части, обозначенной в сценарном плане как «Афон. Берег духа», мы уже не пользовались экшн-камерами, но снимали исключительно профессиональными аппаратами, установленными на штативы, записывали чистый звук на профессиональный аудиорекордер.

[11] Священное имя в христианстве, означающее «ведущий ко Христу».


SUICIDAL
ПРЕМЬЕРА В СЕТИ!
лауреат
особое упоминание жюри
РАДОНЕЖ
2017
грамота
за вклад в развитие
православной культуры
ВСТРЕЧА
2017
кто ищет
MM X VI документальный фильм
50
www.theseekers-film.com

Так, драматургическая концепция будущего фильма определила изобразительное (пластическое) и звуковое решение фильма и, соответственно, выбор съёмочной техники. В итоге используемые средства оказались адекватны художественному замыслу, смогли выразить и отразить задуманные (контрастные) смыслы: суету московской молодёжи (большинства жителей городов) и неспешную, умиротворенную жизнь афонских монахов.

Но как быть, например, со стабилизаторами? Ведь существуют как электронные образцы, так и ручные (мануальные). Электронные будут «делать своё дело» — стабилизировать изображение всегда одинаково, в каких бы руках не находились, тогда как мануальные стабилизаторы улавливают индивидуальные движения оператора. При этом функции и название у них одинаковые. В таком случае мануальные стабилизаторы уместно отнести к творческой или креативной группе, а электронные к сугубо функциональной («нетворческой»).

Выбор видеокамеры. Во втором десятилетии XXI века на рынке видеокамер произошла очередная цифровая революция. Сегодня качественные камеры стоят не дорого, работают надежно, снимают в самых экстремальных условиях и не требуют дорогостоящей плёнки. При выборе кинокамеры для документального кинопроизводства обычно исходят из соображений портативности и надежности оборудования. Но также стоит обратить внимание на технические характеристики камеры, которые определяют разные аспекты съёмки. Далее изложены ключевые технические характеристики, которыми должен руководствоваться оператор/режиссёр при выборе съемочного оборудования.

Разрешение экранного изображения. Наверняка всем знакомы термины Full HD, 4k, цифры 1080 и 720, с латинскими буквами P или I на конце. И принято считать: чем больше у камеры мегапикселей, тем она круче. Но так ли это?

Разберёмся по порядку.

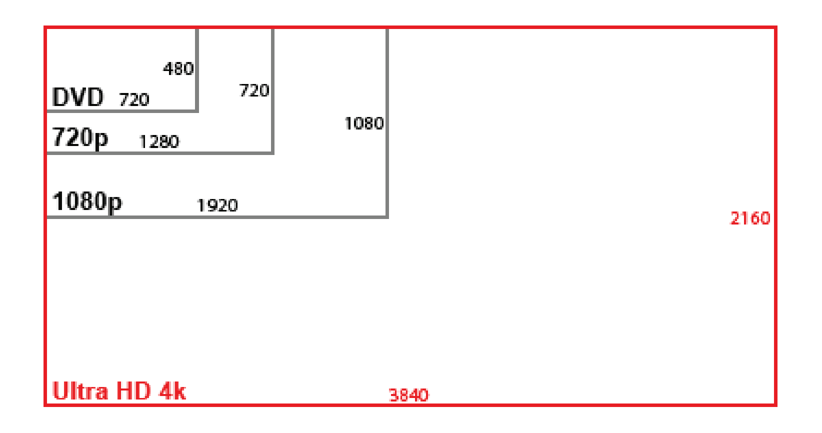
Full HD (High Definition) — как часто бывает, здесь мы имеем дело не с техническим параметром камеры, а с форматом изображения. Сам термин full hd — маркетинговый термин обозна-

чающий высокое разрешение телевизоров и соответствующий формат вещания. Full HD это разрешение размера 1980×1080.

I — это чересстрочная развертка (interlaced); P — соответственно, прогрессивная развертка (progressive).

4K (UHD) — профессиональный термин, перекочевавший в повседневность. Сегодня 4K это такая же маркетинговая уловка, как и Full HD. Ещё этот формат называют UHD (Ultra High Defeinition). Термин 4K пришел из кино, это было разрешение, в котором сканировали кинопленку. С появлением цифровых кинокамер производители стремились добиться близкого к кинопленке разрешения на цифровой матрице, и появление первых цифровых матриц с разрешением 4K ознаменовало цифровую революцию в кино. Этот термин стал у всех на слуху и его стали использовать для обозначения видеоизображения ультравысокого разрешения с разрешением по горизонтали в 4 мегапикселя.

Сравнение разрешения видеоформатов



Хочется обратить внимание: не стоит путать 4k у кинокамеры Red Scarlet с 4k камеры на квадрокоптере DJI Phantom 4. Потому что качество изображения зависит не только от размера изображения в пикселях, а также других характеристик, о которых пойдёт речь ниже.



Ред Скарлет с объективом и монитором



DJI Phantom 4 с 4к камерой на электронном стабилизаторе

Мегапиксели. В мегапикселях обычно исчисляется общее количество пикселей на матрице камеры. Например, матрица популярной DSLR (Digital Single-Lens Reflex camera — Цифровая Однолинзовая Зеркальная камера) камеры Canon 5d MarkII имеет разрешение по горизонтали 5,616 и по вертикали 3,744, то есть

21 мегапиксель. Но не стоит обольщаться, снимать MarkII может только в формате Full HD. Это связано с возможностями его процессора, особенностями прошивки (программного обеспечения) камеры, а также техническими ограничениями используемых в камере карт памяти. При работе с цифровыми камерами DSLR и Mirrorless (беззеркальные) можно использовать альтернативную прошивку Magic Lantern, которая превращает продвинутую любительскую камеру в некое подобие профессиональной. Лично у меня сложилось двоякое впечатление от использования этой прошивки, но попробовать однозначно нужно http://www.magiclantern.fm/[12].

Современному документалисту/видеографу важно разобраться в цифровых видео форматах, понимать что означают цифры и буквы в аббревиатурах, как при съемке, так и при монтаже.

Более подробно о современных видео форматах можно узнать в Википедии:

https://ru.wikipedia.org/wiki/Full_HD

https://en.wikipedia.org/wiki/4K_resolution#History

Важно не путать разрешение матрицы камеры с разрешающей способностью объектива, качество изображения, в первую очередь, определяется классом оптики, а уже потом матрицей. Об объективах речь пойдет ниже.

Динамический диапазон (Dynamic Range). Один из важнейших параметров для цифровой видеокамеры, определяет максимальное количество полутонов между черным и белым, которые способна распознать камера. Динамический диапазон камеры определяет качество изображения с точки зрения цвета и деталей в тени и при ярком освещении (пересвете). Тут уж точно, чем выше динамический диапазон, тем круче камера. Обычно измеряется f числом (f stops). У хорошей кинокамеры динамический диапазон превышает f20, такая камера буквально видит в темноте.

---

[12] https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D1%80%D0%B5%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_(%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D1%8C%D1%8E%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0)#Разрешение_матрицы_цифровой_фотокамеры (дата обращения: 14.08.2019).



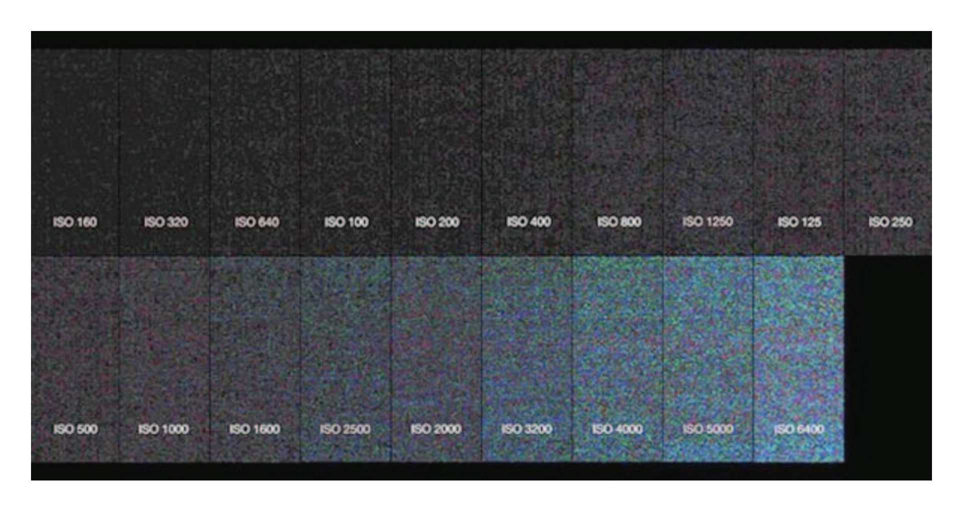
Передискретизация цвета (Chroma Subsampling). Довольно сложный термин, связанный с технологией создания цветного цифрового изображения. Важно понимать, как обозначается этот параметр и на что он влияет. Думаю, всем приходилось фотографировать на DSLR камеру в формате RAW, этот формат имеет следующее значение передискретизации света 4:4:4, что означает: на каждый пиксел Красного (Red), Зеленого (Green) и Синего (Blue) приходится по 4 полутона, что даёт возможность править баланс белого на фотографии без потери качества на этапе тонировки. А вот более повседневный формат JPEG имеет значение передискретизации света 4:1:1, и с ним такие «фокусы» не пройдут, то есть при попытке исправить баланс белого на фотографии будет заметная потеря качества. То же самое происходит и с видео.

Проблема в том, что цифровой негатив DNG в формате RAW занимает в 10 раз больший объём памяти и требует очень быстрой скорости записи, если мы снимаем видео. Поэтому высокое значение передискретизации света — пока прерогатива дорогих кинокамер. Стандартные телекамеры типа Canon C100 или Sony FS700 могут похвастаться 4:2:2, что повышает возможности обработки на постпродакшене. Всеми любимый DSLR снимает 4:1:1 и «красить» его практически бесполезно. 4:4:4 и более высокие значения доступы пока только на профессиональных цифровых кинокамерах (например, RED, ARRI, BlackMagic).

Светочувствительность (ISO и не ISO). На большинстве современных фото- и видеокамер светочувствительность обозначается числами ISO обычно от 100 до 3200 для DSLR камер. Как часто бывает с потребительской электроникой, это сделано

исключительно для удобства пользователя. ISO — это стандарт светочувствительности желатиносеребряных фотоэмульсий, и используется в цифровом видео и фото для удобства пользователя: в большинстве современных профессиональных камер вы найдете привычный ISO. С настройками ISO всё в принципе просто: чем больше ISO, тем выше светочувствительность, тем больше деталей камера будет видеть в тёмной части кадра. Ценой за высокую светочувствительность является заметная потеря резкости изображения и появление неприятного цифрового цветного зерна, которое, в отличие от пленочного, мало кому нравится.

У каждой камеры есть базовое значение ISO (Native ISO), это максимальная светочувствительность камеры, при котором аналоговый сигнал с матрицы не подвергается цифровому усилению перед кодированием (записью). Также у цифровых камер есть максимальное приемлемое значение ISO, при котором камера не сильно «зернит»; для современной DSLR камеры это значение обычно равно 1600, что весьма неплохо.



Цилиндрический затвор (Rolling Shutter). Последняя техническая особенность, которую стоить знать о цифровых видеокамерах, это цилиндрический (цифровой) затвор. На самом деле никакого механического затвора в цифровой видеокамере нет, а при съемке на DSLR зеркало поднимается, и затвор открывается один раз на всю продолжительность съемки. Но запись

цифрового изображения происходит построчно, начиная с верхнего края кадра. Это влияет на съемки движущихся объектов, с движущейся камерой и при панорамировании. По сути, верхняя часть кадра записывается раньше, чем нижняя и все объекты в кадре выглядят под наклоном от направления движения.



Теперь, когда мы разобрались с основными техническими особенностями цифровой видеосъемки, можно перейти к базовым настройкам режима съемки.

Частота кадров (FPS). Существует два основных мировых формата вещания: телевизионный PAL — 25 кадра в секунду и киноформат NTSC — 30 кадров в секунду. На картинку/изображение они практически не влияет, но важно знать один нюанс: разная частота кадров связана с разной частотой электросетей в странах с разными видеоформатами, поэтому если вы снимаете в неправильном видеоформате при искусственном освещении, вы получите широкие черные полосы в кадре (Flicker). Правило простое: если в стране вещание в PAL снимайте 25 или 24 кадров в секунду, если NTSC снимайте 30.



Рапид (Slow Motion). Наверняка многие до сих пор думают, что рапид (замедление движения в кадре) — это цифровой эффект, который делается на монтаже. Это не так. Если вы попробуете сделать это с обычным видео, снятым с частотой 25 кадров/фотографий в секунду, то получите неприятное размытие изображения и рваное, дискретное движение. Дело в том, что программе равно нужно 25 кадров на 1 секунду. И для того чтобы растянуть 1 секунду до 2-х программа создает между каждыми соседними кадрами новый кадр, накладывая их друг на друга: результат обычно плачевный. Так что, если планируется плавное замедление (slow-more) видео в два раза, то нужно изначально снимать видео 50 кадров в секунду, чтобы при замедлении получили 2 секунды по 25 кадров в каждой.

Есть камеры, которые могут снимать/записывать гораздо больше кадров в секунду. Например, видеокамера SONY FS 700 может снимать 120 кадров в секунду, что дает возможность 4-х-кратного замедления. Общий принцип прост: чем больше у вас кадров в одной секунде видео, тем сильнее можно его замедлить. Однако, внимание, незамедленное видео с высоким *FPS* (частотой записи кадров) заметно, оно выделяется, становится главным, поэтому вызывает дискомфорт зрительного восприятия.

Поэтому снимайте в рапиде только то, что собираетесь замедлять.



SONY NEX-FS700R



Камера компании Phantom с FPS до 5000 кадров в секунду

Цифровая революция дает возможность каждому попробовать себя в роли оператора. Сегодня художники экрана (в том числе документалисты) могут снять свои дебютные сюжеты на не дорогую DSLR камеру, выложить их на один из популярных

видео-хостингов (Youtube, Rutube, Vimeo и др.), в социальные сети и самостоятельно разослать заявки на участие в фестивалях по всему миру. Знание технических особенностей цифровой видеосъемки съёмки поможет начинающему кинодокументалисту снимать качественные сюжеты и фильмы. И всё же напомним: для разных творческих и технических задач подходят разные типы камер.

Оптика. За изображение, отображающееся на матрице цифровой камеры, отвечает объектив. Объективов есть огромное множество – от совсем дешевых, до баснословно дорогих. Сознательная и грамотная работа с оптикой — одна из составляющих операторского мастерства. По-настоящему научиться использовать выразительные свойства различных объективов можно только на личном опыте, — поэтому экспериментируйте!

В этом разделе постараюсь максимально кратко рассказать о технических параметрах объективов, и на что они влияют.

Разрешающая сила объектива. Эта характеристика определяет чёткость создаваемого объективом изображения; обычно она определяется количеством воспроизводимых линий на один квадратный миллиметр. Самый простой способ определить разрешающую способность объектива — посмотреть на его цену. Разрешение объектива определяется его классом: чем он выше, – тем лучше «рисует» объектив. И тут есть несколько трюков (лайфхаков): во-первых, в объективе самое дорогое — линзы, чем их меньше, тем он дешевле. Соответственно, объективы без трансфокатора (зума) значительно дешевле, и разрешение у них, как правило, выше. Второй трюк — если вас не устраивает разрешение вашего объектива, попробуйте закрыть ему диафрагму, чем уже диафрагма, тем чётче изображение. Если вы работаете с телекамерой, то, скорее всего, придётся работать с одним универсальным объективом, многие камеры в принципе не позволяют менять объективы.

Фокусное расстояние. Многим известно, как устроена линза, и как работает фокус. Здесь важно только значение фокусного расстояния, то есть расстояние от оптического центра объектива до точки фокусировки (матрицы). Именно это значение отражает угол обзора линзы и обычно называется углом объектива (Lens Angle), однако измеряется в миллиметрах, а не

в градусах. Чем короче фокусное расстояние, тем больше угол обзора. Объективы с фокусным расстоянием ниже 35 мм считаются широкоугольными, от 35 до 70 мм нормальными, и свыше 70 мм идут уже телеобъективы. Каждый из этих типов объективов имеет свои особенности, например, не рекомендуется использовать широкоугольные объективы для портретной съемки, так как они очень сильно искажают лицо.

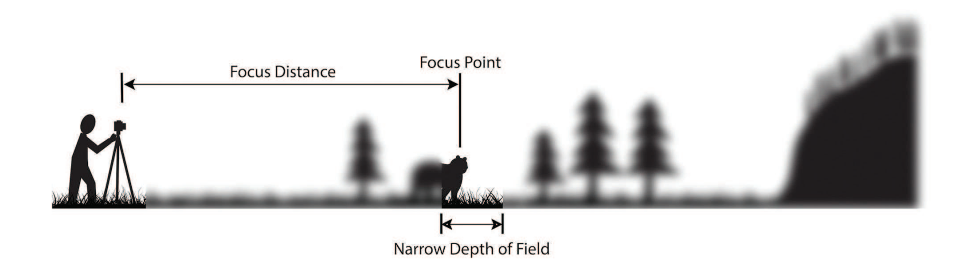


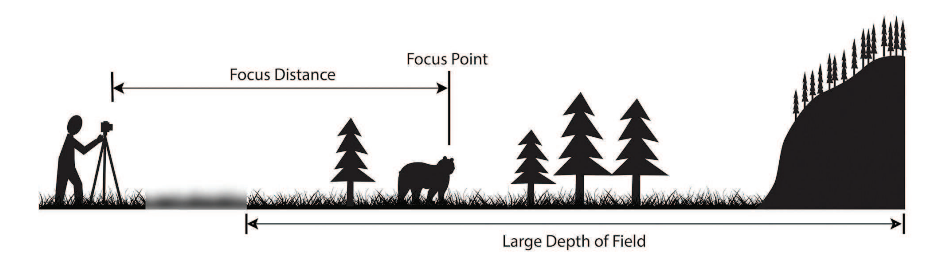
Кроп-фактор. Стандартный размер цифровой матрицы составляет 35 мм, такой же, как у стандартной фотоплёнки. Однако более дешёвые «зеркалки» могут иметь уменьшенную матрицу 28 мм, но система крепления объектива позволяет использование полноматричных объективов. Полноматричные камеры называются Full Frame. Если вы используете полноматричный объектив на «кропнутой» матрице, то изображение с него обрезается.



Глубина резкости (Depth of field). Глубина резкости — это именно то, ради чего используется профессиональная оптика на кинокамере или DSLR-камере. Именно глубина резкости создает ощущение глубины пространства в кадре и позволяет расставлять акценты.

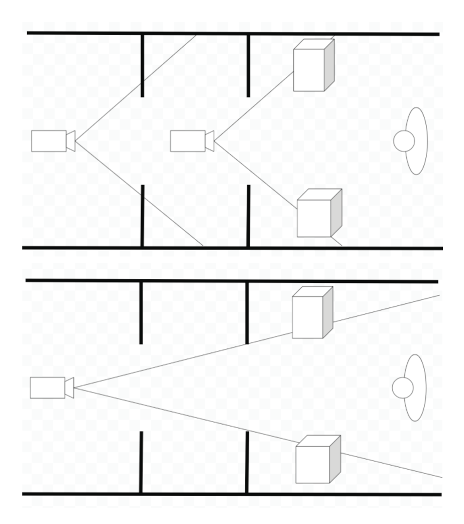
Глубина резкости зависит от двух факторов: главного фокусного расстояния и относительного отверстия. Главное фокусное расстояние — это настройка объектива, при которой объект, находящийся на этом расстоянии, будет отображаться максимально резко. Получается, глубина резкости — это некое расстояние перед и за объектом, находящимся в точке главного фокусного расстояния и попадающим в фокус.





Контролировать фокусное расстояние позволяет диафрагма. У каждого объектива есть своё минимальное значение диафрагмы; обозначается оно как f число и обычно соответствует светосиле объектива, то есть максимальной способности объектива пропускать свет. Чем меньше f число, — тем лучше объектив пропускает свет, тем больше возможностей использовать диафрагму.





Трансфокатор (Zoom). Трансфокатор, вариообъектив или зум-объектив — всё это название для объектива с переменным фокусным расстоянием. Важно понять, что это не магический объектив, позволяющий приближать предметы, но способный менять фокусное расстояние — угол обзора линзы, а вместе с ним и пропорции всего в кадре. Оптическое увеличение или зум-эффект в кино используется крайне редко (например, в восточных фильмах жанра «кунг-фу»), но довольно часто используется в телевизионной съёмке. И нужно понимать разницу между зумом (оптическим увеличением) и наездом на тележке (dolly).

Локации и транспорт. Подробное изучение мест предстоящих съёмочных действий или, говоря экранным языком, локаций — сэкономит массу полезного времени, сил и денег. Вот почему необходимо заранее найти фотографии географических мест предстоящей киноэкспедиции и составить по снимкам приблизительную карту киноэкспедиции. В процессе подготовки стоит не только проложить маршрут отдельного съёмочного дня/дней,

но также осмыслить свои творческие намерения в приложении к конкретному фактографическому географическому материалу (характеру локаций).

Проще говоря, подготовиться стоит сразу в нескольких аспектах: увидеть нужные ракурсы, планы, цветовые и световые акценты. Размышления на тему предстоящих съёмок помогают обнаружить, вспомнить и использовать на свой вкус и усмотрение всевозможные средства экранной выразительности: драматургические, пластические, звуковые и монтажные.

И самое очевидное: нужно заранее заказывать проездные билеты, бронировать места в гостиницах и на стоянках, арендовать средства передвижения. Здорово, если у вас есть исполнительный продюсер, который позаботится об этом. А если его нет? Чем лучше автор подготовлен к съёмке, тем больше у него шансов вернуться со съёмок к искомым документальным материалом, то есть с кадрами, которыми захочется «выкладывать» мозаику «документального спектакля», к какому бы роду, виду и жанру документалистики он не принадлежал.

II. СЪЁМОЧНЫЙ ПЕРИОД

Фильм готов — осталось его снять.
Рене Клер

ЭТАП 6. Съёмка видео и запись звука

Съёмочный период — период добычи экранного (документального или игрового) аудиовизуального материала, необходимого для дальнейшего строительства фильма. Перечислим общие рекомендации по съёмочному периоду производства документального произведения.

1. **Не снимайте в первый день съёмочной экспедиции.** В первый день/дни имеет смысл ходить, наблюдать, знакомиться с местом предстоящих съёмок, а главное — с людьми, потенциальными героями. Глядя из окна машины или даже прокатившись на велосипеде, многого можно не заметить, не увидеть, а значит — не понять.

Об этом правиле я узнал из дипломного сочинения выпускницы 2012 года, проходившей стажировку в Лондоне, в одном из подразделений документального вещания медиаконцерна BBC и выяснила, что для документалистов неинформационного вещания этой авторитетнейшей мировой медиа-корпорации составлен свод настоятельных рекомендаций, где одним из первых стоит данный пункт: прежде, чем начать снимать, заручитесь доверием своих героев.

Данное условие кардинальным образом влияет на качество экранного материала, а значит, и на результат всей творческой работы. Документальный герой не расскажет незнакомцу то, что в красках расскажет приятелю, а тем более другу. Идеальными союзниками такой «разведки» являются фотоаппарат и визир — прибор для экранного кадрирования окружающей действительности. Вооруженный специальными орудиями производства документалист-профессионал в первые дни проводит генеральную репетицию предстоящей съёмки: ищет точки предстоящей съёмки и оптику, фотографирует, таким образом

II. СЪЁМОЧНЫЙ ПЕРИОД

Фильм готов — осталось его снять.
Рене Клер

ЭТАП 6. Съёмка видео и запись звука

Съёмочный период — период добычи экранного (документального или игрового) аудиовизуального материала, необходимого для дальнейшего строительства фильма. Перечислим общие рекомендации по съёмочному периоду производства документального произведения.

1. **Не снимайте в первый день съёмочной экспедиции.** В первый день/дни имеет смысл ходить, наблюдать, знакомиться с местом предстоящих съёмок, а главное — с людьми, потенциальными героями. Глядя из окна машины или даже прокатившись на велосипеде, многого можно не заметить, не увидеть, а значит — не понять.

Об этом правиле я узнал из дипломного сочинения выпускницы 2012 года, проходившей стажировку в Лондоне, в одном из подразделений документального вещания медиаконцерна BBC и выяснила, что для документалистов неинформационного вещания этой авторитетнейшей мировой медиа-корпорации составлен свод настоятельных рекомендаций, где одним из первых стоит данный пункт: прежде, чем начать снимать, заручитесь доверием своих героев.

Данное условие кардинальным образом влияет на качество экранного материала, а значит, и на результат всей творческой работы. Документальный герой не расскажет незнакомцу то, что в красках расскажет приятелю, а тем более другу. Идеальными союзниками такой «разведки» являются фотоаппарат и визир — прибор для экранного кадрирования окружающей действительности. Вооруженный специальными орудиями производства документалист-профессионал в первые дни проводит генеральную репетицию предстоящей съёмки: ищет точки предстоящей съёмки и оптику, фотографирует, таким образом

проверяя свою творческую гипотезу (замысел) на практике. Именно так всю жизнь работал выдающийся советский (латышский) документалист Герц Франк. В книге «Карта Птолемея» Франк подробно перечисляет плюсы такой фотографической разработки.

Почему же непременно фоторазведка, если можно «репетировать» сразу на кино- или видеокамеру, тем самым максимально приблизившись к условиям предстоящей съёмки? Звучит как будто бы логично, однако не работает в действительности. Дело в том, что сама природа фотографической съёмки принципиально отличается от экранной, и если начинать сразу снимать видео (даже на телефон), можно растратить, потерять сосредоточенность, необходимую во время чистовой съёмки. К тому же переснимать видео не так интересно, как создавать материал впервые на основе сценарной и фотографической разработок. Известно, что на сытый желудок плохо творится. И нужно испытывать известное чувство голода, выходя на охоту. В противном случае охота утрачивает прямое назначение и превращается в чистое развлечение. Хотя, будучи забавой для сытых господ, охота имеет место во все времена, но, конечно, не является охотой в полном смысле, ведь дичь таким «охотникам» специально загоняют егеря.

Но кто специально и гарантированно подготовит «дичь» для документалиста? А если и подготовит, то это будет уже не документалистика, а постановка или псевдодокументалистика. Такие случаи известны и чаще всего встречаются в военной хронике. Вот лишь один пример из опыта работы Андрея Тарковского с документальным материалом в знаменитой гибридной кинокартине «Зеркало» (1974).

«Бывает так, что не монтируются кадры по той причине, что один из них фальшив, а другой правдив, и ничего нельзя с этим сделать. У меня был такой случай, когда я монтировал в картине «Зеркало» испанскую хронику 38-го года: проводы детей на советский пароход, который увозил их в Советский Союз. Там у меня был один кадр, который никак не монтировался. Он никак не мог найти своего места. Он был очень хорош сам по себе, как мне казалось. Революционный солдат с винтовкой стоял на корточках перед ребенком, тот горько плакал, а солдат его целовал, и тот, обливаясь слезами, уходил за кадр, а солдат смотрел ему вслед. Я, в общем, ничего не заметил в нём худого, просто

он никак не находил своего места. Мы его вставляли вторым, третьим, четвертым, мы искали ему всякое место, но он у нас повсюду выпадал. Тогда я просто пришёл в отчаяние, что просто захотел понять, в чём дело. Или уже его выбросить, или его поставить. Я попросил монтажера собрать весь материал, который был разрезан для склеек этого материала, и снова показать мне его целиком, в последовательности. То есть все, что было взято из фильмохранилища в Красногорске. И когда я посмотрел, я вдруг с ужасом увидел, что таких кадров, вот таких именно несколько, три дубля. Три дубля одного и того же действия, одного и того же поступка. То есть в тот момент, когда ребенок обливался слезами, оператор просил его повторить то, что он сделал только что: ещё раз проститься, ещё раз обнять, поцеловать. Итак, этот кадр не влезал в монтаж по той причине, что в нём поселился дьявол и никак не мог примириться в той среде, в которой находился, в среде искренности. Я его выбросил»[13].

2. **Проверьте всю технику перед выходом / выездом на съёмку.** Исправность технических проборов, камер, световой и стабилизационной аппаратуры, заряд аккумуляторов, наличие переходников и проводов, свободного места для хранения материала (видео и аудио) — необходимые условия рабочего процесса. Упущение из вида этого пункта или даже какого-то момента может катастрофически сказаться на процессе и, соответственно, результатах съёмки.

3. **Настраивайте «баланс белого» в начале каждого съёмочного дня** и не меняйте световой режим камеры в течение времени суток. Иначе кадры потом не смонтируются / «не сойдутся» по свету и цвету. Об этом правиле знает каждый оператор, однако режиссёру следует проверять этот момент перед началом каждой съёмочной смены.

4. **Синхронизируйте видео и аудио «хлопушкой».** По звуку удара/щелчка «хлопушки» и экранному изображению этого момента очень просто синхронизируются видео и аудио, что экономит уйму времени и не мешает здоровому, то есть спокойному и радостному творческому процессу.

[13] Тарковский А. По книге Паолы Волковой «Цена Nostos – жизнь» (раздел – архивы и документы). М.: Зебра-Е, 2013. С. 323–324.

В *противном* случае, на монтаже придётся тратить многие часы и нервы на синхронизацию звука с изображением «вслепую», по губам и случайным звукам (хлопки дверей и пр.); неинтересное, муторное и вредное для творческого процесса занятие. Если вы когда-нибудь распутывали рыболовную сеть — поймёте о чём я говорю. Лучше не запутываться и сразу синхронизировать звуковой и зрительный потоки.

И одновременно с этим нельзя не сказать о том, что в большом количестве случаев хлопушка может помешать процессу документальной съёмки. Самим своим присутствием (зримым и слышимым) на документальной площадке хлопушка может вторгаться и нарушать непостановочную действительность, ибо сообщает как раз о моменте начала съёмок, рассекречивает этот процесс, делает явным. В этот момент документальный герой вновь инстинктивно «собирается», вспоминает о съёмке и о себе в кадре, и, возможно, начинает «подыгрывать»: отвечать предполагаемым ожиданиям, а зачастую — впадает в ступор, теряет естественность поведения.

Так единственный хлопок может разрушить интимную, доверительную, сокровенную атмосферу, бережно создаваемую и охраняемую режиссёром на протяжении нескольких часов, дней, месяцев. Поэтому иногда лучше использовать хлопушку в нейтральном пространстве (например, в коридоре), и лишь затем, уже с включенной камерой и звукозаписывающим устройством, входить в дом / квартиру / комнату документального героя или героини.

Остаётся добавить, что хлопушку не обязательно покупать. Её можно легко смастерить из двух досок и бумаги / картона. И нет ничего проще, чем хлопнуть в ладоши перед камерой за пару секунд до начала каждого кадра. Даже такая «живая» хлопушка сэкономит уйму времени и нервов на этапе технического компьютерного монтажа.

5. **Делайте запись (видео и аудио) с запасом.** Начинайте и заканчивайте запись видео и звука хотя бы за 10 секунд до начала предполагаемого действия. Договоритесь с самим собой и оператором об этом: каждый раз, когда оператор захочет нажать кнопку «стоп», пусть считает до десяти и только после этого останавливает запись.

Каждый документалист (и не только) рвал на себе волосы (и не только) за не вовремя оборванные кадры: ведь так часто самое интересное начинается сразу после того, как выключилась камера.

Один из выдающихся итальянских режиссёров игрового кино XX века Микеланджело Антониони использовал такой подход как творческий приём. После завершения съёмки сцены по сценарию Антониони, против ожиданий съёмочной группы, не давал команды «стоп», и оператор продолжал снимать, а актёры… были вынуждены уже не играть заученный текст, но продолжать существовать в рамках заданных сюжетом обстоятельств. И, как указывает Антониони в своих творческих дневниках, зачастую именно эти незапланированные куски входили в финальный монтаж кинокартин, потому как обладали подлинной цельностью, документальной убедительностью и импровизационностью — важнейшими качествами кино- и телегонии.



6. **Будьте невидимы.** Базовым методом ремесла охотника, как и документалиста, является «наблюдение». А как известно, охотники придумывают различные маскировочные ухищрения ради того, чтобы быть менее примечательными и «привлекательными». Документалисты тоже, если и не пользуются скрытой камерой, то стараются максимально нивелировать своё присутствие, быть предельно незаметными, невидимыми. Уже упоминалось зеркало Гезелло — непроницаемое с одной стороны и прозрачное с другой.

Стоит заметить, что документалист по роду своей работы гораздо ближе к журналисту-репортёру, чем к режиссёру игрового кино. Документалист охотится за правдой, за подлинным, непостановочным материалом, тогда как в человеке (герое фильма), на которого направлен оптический прицел объектива, часто подсознательно и автоматически запускаются защитные механизмы, проявляющиеся в различного рода гримасах, масках, отличающимися от повседневного поведения, естественных реакций.

Известно, что люди склонны улыбаться и несколько приукрашивать себя даже в отражениях зеркал общественных собраний (театральных фойе и пр.), тем самым повышая собственную самооценку, «играя лучшего себя» для самих же себя.

Одним из простейших и при этом эффективных маскировочных операторских приёмов — заклеивание кусочком чёрной изоленты красного огонька снимающей камеры, как две капли похожего на курок пневматического прицела винтовки. Правда, этот приём относится к разряду «запрещённых».

Режиссёр-документалист, сценарист, педагог, редактор телеканала «Россия-К» («Культура») Андрей Райкин рассказывал мне показательную историю, когда обаятельная и словоохотливая героиня документального очерка теряла дар речи при виде огонька включённой камеры, буквально впадала в ступор. И это становилось настоящей катастрофой для автора и фильма. Тогда Андрею Максовичу пришлось пойти на сговор с оператором и нижеописанное ухищрение. По тайному знаку режиссёра оператор начинал снимать, в то время как ни о чём не подозревающая героиня размышляла на предложенную тему.

Андрей Максович ликовал в душе, ежесекундно получая прекрасный материал, где значимое содержание речи героини неразрывно сосуществовало с не менее значимой формой выражения данных смыслов, проявляющейся в естественной мимике, жестикуляции и интонациях.

Но как каждой истории рано или поздно приходит конец, так и скрытой съёмке в какой-то момент приходится открыться своему доверчивому герою/героям. В противном случае документалист рискует безвозвратно переступить этическую черту доверительного общения и оттянуть неприятный момент на неопределенный срок. А всякая ложь, умноженная на время, как известно, увеличивает свой удельный вес.

Через какое-то время Андрей Максович поблагодарил удивлённую героиню, сказав, что «всё уже снято, причём в лучшем виде» и тут же объяснил «дерзость» своего поступка. Режиссёру повезло — героиня облегчённо выдохнула и поблагодарила документалиста, избавившего её (таким способом) от мучений.

Но ведь реакция могла быть и противоположной: «Как вы посмели меня снимать без предупреждения?! Я была не накрашена! Говорила не то и не так! Нет! Это возмутительно и гадко! Давайте всё переснимать! Я запрещаю как-либо использовать этот материал! Удалите его! Немедленно и при мне! Я больше не могу вам доверять!» — убийственные для любого автора/режиссёра слова.

Имела ли право героиня на такую реакцию?

Да, имела.

Имел бы право режиссёр ослушаться героиню и всё-таки выпустить такой материал?

Нет, не имел.

Рано или поздно документалист, пользующийся скрытой камерой, оказывается перед выбором: открыться или промолчать. Ибо любая публикация материалов без ведома их участников (документальных героев) чреваты запретом со стороны этих участников («право вето») и, конечно, испорченными отношениями. Человеческая и профессиональная этика не допускают подобных случаев. Поэтому документалисту нужно быть тонким психологом, знатоком человеческих характеров, уметь не только чувствовать собеседника, но и создавать благоприятную, доверительную атмосферу общения в период предшествующий съёмкам и во время записи.

7. **Будьте внимательны и спокойны.** Настоящий драматург, режиссёр (театра, кино, телевидения) — обязательно наблюдательный, любознательный и просто любопытный человек. Без этих качеств нет профессиональной экранной компетентности, как не бывает дирижеров без абсолютного слуха. Поэтому во время съёмки режиссёр должен уметь смотреть по сторонам, «на 360 градусов». Его зрение и ум предельно напряжены и сосредоточены, глаз улавливает малейшие нюансы, схватывает детали (поведения, пространства, действия) — всё это приметы художественного языка, признаки мастерства художника. Умение показать большое в малом, найти ёмкую и точную деталь, выразить максимум смысла, используя минимум средств, — вот что отличает режиссёра-профессионала от дилетанта-любителя.

В связи с этим наиболее эффективным представляется традиционный творческий союз: режиссёр (он же автор сценария) и оператор. Оператор смотрит в объектив, выстраивает композицию и мизанкадр, следит за тем, что происходит в рамке видоискателя, тогда как режиссёр (он же автор замысла) видит всё происходящее вокруг и может вовремя подсказать коллеге/партнёру, куда направить «дуло» объектива. Точное и своевременное указание зачастую имеет решающее значение в документальном кинопроизводстве.

Так, знаменитый короткометражный (кстати, студенческий) фильм Сергея Соловьёва и Павла Когана «Взгляните на лицо» (1964) состоялся благодаря одному кульминационному кадру, а ещё точнее — одной панораме, направленной вниз — на молитвенно сложенные на груди руки юной девочки, смотрящей на «Мадонну» Леонардо да Винчи. Одна эта деталь (то, на что автор обращает особое внимание) завершила смысловое наполнение кинокартины, которое можно определить так: «Умение понять произведение искусства — талант почти такой же редкий, как и создать его. Причём талант этот мало зависит от образованности или классовой принадлежности человека».

Значительная и оригинальная мысль оказалась возможной для зрительского восприятия благодаря одной детали, вовремя и правильно заснятой кинокамерой. Но ведь эту деталь нужно было заметить и правильно снять!

Увидеть — кому, если не режиссёру?
Снять — кому, если не оператору?

Опоздание в таких случаях всего на каких-нибудь несколько секунд может стоить успеха всей кампании. И наоборот, один точный кадр/«выстрел» может в итоге создать художественное целое — произведение документального экранного искусства.

8. **Внимательно следите за техническими ресурсами процесса:** зарядом аккумуляторов, батареями, наличием свободного места на картах памяти, встроенных и внешних. Последствия пренебрежения данным советом очевидно плачевны. Тогда как, предвидя ситуацию дефицита свободного места (на флэш-картах, компьютере) заранее, можно предпринять спасительные действия и избежать катастрофы.



9. **Меньше говорите и больше слушайте.** Иначе на монтаже придётся ругать себя, вырезая прекрасные фрагменты, испорченные собственным аудио-браком: не к месту произнесёнными фразами, междометиями, возгласами, вздохами. Поэтому не перебивайте и внимательно слушайте. Дослушайте собеседника до логического завершения, выдержите паузу, которая может подтолкнуть героя к уточнению собственной мысли, и только потом продолжайте спрашивать или высказываться. Проще говоря, не вставляйте сами себе слова в колёса.

Как же добиться доверительности героев в условиях ограниченного времени?

Ответ на этот вопрос даст книга профессора, доктора филологических наук, видного отечественного телеведа Сергея Александровича Муратова «Встречная исповедь», где уже само название намекает на ответ. Ни один человек не горит желанием исповедоваться перед холодным глазом объектива. Как известно, человеку нужен человек. Поэтому документалист, будучи опытным психологом, знает, что нет надёжнее и экономичнее способа расположить к себе собеседника (как бы кощунственно это не звучало), как самому сделать первый шаг — открыться навстречу герою: рассказать о чём-то личном, сокровенном, родном, а может быть, и наболевшем. Это и называется «встречная исповедь», после которой естественной ответной реакцией героя становится желание отплатить автору тем же.

Стоит сказать, что в такие моменты герои зачастую забывают о камере, что, безусловно, на руку (в прямом смысле) документалисту. Неслучайно, термин «привычная камера» является почти синонимом понятия «скрытой камеры». Человек, захваченный какой-либо мыслью, переживанием, чувством, сосредотачивается на выражении себя и уже не обращает внимания на съёмочные аппараты.

Привычной камере не нужно прятаться, чтобы быть невидимой.

Необходимо сказать и об обязательном условии для такого рода приёма, затрагивающем этический и нравственный аспекты профессии. Откровение автора навстречу герою обязано быть правдивым и искренним. Документалисту ни в коем случае не следует «играть в откровение», то есть «кривить душой» или присваивать себе чужие истории, то есть попросту обманывать своего героя. Такой подлог даже если не откроется, то обязательно почувствуется, а малейший уход в сторону от темы или оговорка могут вскрыть тайную правду и непоправимо испортить любые отношения между людьми. Известно: если человек (герой и зритель) не верит во что-то одно, — он и всё остальное начинает ставить под сомнение. А потеря доверия героев к создателям фильма — самое страшное, что может случиться в процессе создания документального фильма.

10. **Снимайте пространство героя: место жительства, работы, досуга.** Можно сделать это без героя, можно — в его присутствии и при непосредственном участии (действии в кадре).

Тут советы давать бесполезно, ибо вопрос касается индивидуального творчества и оригинального выражения авторского замысла. Стоит лишь отметить: обычно для съёмки мест действия используются статичные общие планы, средние планы в панорамах или же изображения отдельных участков пространства, а также крупные и сверхкрупные — для выделения деталей. При съёмке активного существования героя в «собственной локации», лучше находить его привычные, естественные и будничные действия для данного конкретного места.



Вспоминается документальная экспозиция дебютного игрового фильма выдающегося независимого американского кинорежиссёра Джима Джармуша «Отпуск без конца» (1980), кстати, целиком решенного в документальной манере и натурных локациях. Первые кадры этого фильма открывают зрителю интерьеры и места, оставленные главным героем ещё до появления его на экране. По этим кадрам зрители могут составить приблизительный портрет их обитателей, в том числе героя фильма, юного маргинала, «помешанного» на джазе и бесцельных странствиях. Такая экспозиция — образная характеристика героя и автора.

11. **Позаботьтесь о лейтмотивах.** Лейтмотив (от нем. «устойчивый мотив, главная тема» в музыке) в кино — деталь, повторяющаяся в фильме и работающая на раскрытие образного потенциала авторской идеи[14]. Продумать лейтмотивы необходимо заранее, на этапе составления эпизодного плана. Однако часто бывает, что обнаружить лейтмотивы становится возможным только при непосредственном контакте с материалом фильма в процессе съёмки.

Лейтмотивы выполняют две важнейшие смысло- и формообразующие функции: содержательную и формальную. Содер-

[14] Нехорошев Л. «Драматургия фильма», ВГИК, М., 2009.

жательная функция лейтмотивов реализуется в образном, поэтическом, индивидуально-авторском прочтении и выражении художественной идеи через ряд повторяемых визуальных и аудиальных знаков/символов. Так, в документальном фильме «Под открытым небом» (реж. А. Ерицян, 2005), посвященном любви двух образованных людей, по воле судьбы оказавшихся на улице без определённого места жительства, встречаются такие лейтмотивы, как огонь (символ любви), крыши домов (символ отсутствующей нормы человеческой жизни), бродячие собаки (сравнение).

Готовясь к съёмкам собственного документального фильма «Карта памяти» (2015) на тему скоротечности человеческой жизни, старости и смерти, я заранее, на этапе экспликации, продумывал изобразительные лейтмотивы. Например, с самого начала было ясно, что сюжет данного фильма должен постепенно развёртываться от ранней осени к ранней зиме. Ведь осень — время увядания природы, приготовление к зимнему сну, очаровательная и печальная пора. Такое решение можно назвать концептуальным. Осень как сезон стала визуальной темой нашего фильма. Поэтому, в связи с «осенним» изобразительным решением, ещё в сценарном периоде возникли следующие лейтмотивы: осенние кленовые листья, напоминающие ладони пожилого человека, уставшие, помятые дождями (слезами) и ветрами (тревогами), испещренные прожилками, столь похожими на линии жизни; Оранжевый цвет, цвет золота (ассоциация с медалями); Уличные скамейки, эти безмолвные свидетели жизни стариков, прошли через весь фильм, во многом оформив финал, где стояли уже покосившиеся, с отломанными кое-где досками и целиком заваленные снегом; лейтмотив голубей, тесно связанный с сюжетной линией главной героини, слепой поэтессы Тамары Сергеевны Паршиной, обнаружился только в процессе съёмок.

Дело в том, что одиночество героини (дети и внуки оставили её и даже тяготились ею) вкупе с христианской добротой, терпением, милосердием и физическим недугом — слепотой, подружили её с голубями: белой голубкой и обычными — сизыми. Случалось, что голуби залетали с балкона, проникали через открытую дверь в гостиную, откуда по коридору проходили на кухню к Тамаре Сергеевне.

Позже, снимая других пенсионеров, мы обратили внимание на такую закономерность: у стариков повышенное внимание и сочувствие к бездомным животным, не только к голубям, но также к собакам и кошкам. И сами городские дикие животные опасаются пожилых людей гораздо меньше, чем людей других возрастов. Я же решил сосредоточиться на отношениях пожилых людей, и прежде всего, главной героини, с голубями. Других животных (и птиц) исключил, чтобы не распылять замысел. Уже после съёмок, отсматривая материал и делая по нему расшифровки, на мониторе просмотрового экрана я увидел то, чего не мог заметить на съёмках: Тамара Сергеевна, одетая в белую водолазку выходит на балкон и слепыми, трясущимися руками сыплет на подоконник пшено. Тут же к окну слетаются голуби, три сизых и один белый… начинают клевать, и… что поразительно! — сизые отгоняют крыльями белого голубя (голубку), сталкивая её с балкона! И в этот момент Тамара Сергеевна произносит: «Кушайте, кушайте на здоровье… только не драться… не драться. Она ведь сильная голубка, белая — не сдаётся. Ну, и правильно, нечего сдаваться. Клюйте, мои хорошие. Всем хватит…»

Я был поражён! Я испытал мгновение творческого счастья, сопоставимое с обнаружением клада. Тот редкий эйфорический момент, обязательно случающийся в жизни каждого кинорежиссёра, когда само проведение является в кадр и делает его гораздо лучше, чем было задумано или предполагалось. В тот момент мне вдруг открылось, что белая голубка и есть Тамара Сергеевна!, устойчивый ветхозаветный символ благой вести.

Чудом была её белая водолазка в этот день (в другие дни Тамара Сергеевна носила одежду других цветов). Чудом были произнесённые слова. Чудом было то, как она видит всё происходящее незрячими глазами. Но главным чудом была метафора всей её одинокой престарелой жизни: «сизые» родственники — родная дочь, зять и внук клевали, били и сгоняли бабушку (белую голубку) с собственного балкона! Это им она говорила: «Не драться. Всем хватит».

Поэтому я решил поставить эту сцену в самое начало, почти без склеек. Так обнаружилось начало этой документальной истории, оставалось раскрутить нить повествования (художественного замысла) до финала.

Также в сценарном периоде фильма «Карта Памяти» был прописан лейтмотив дождя в разных проявлениях (на окнах, в лужах и пр.), как символ горьких старческих слёз, причин которым немало. Но уже в начале съёмок я ощутил нарочитую сентиментальность данного решения и отказался от этого лейтмотива. В последствии, на этапе компьютерного монтажа, ни разу не жалел об этом: дождь никак не раскрывал характеров героев и не согласовывался с выражаемой идеей.

Описанные выше лейтмотивы в прямом и переносном смысле строили наш фильм, скрепляя линии героев пластическими образными элементами.



И здесь мы переходим ко второй, формальной функции выразительного средства, названного немецким музыкальным термином «лейтмотив».

Формальная задача лейтмотивов — обеспечивать логичные и органичные переходы от сцены к сцене, от эпизода к эпизоду.

Эту функцию можно сравнить с функциями коржей в слоёном торте: самое вкусное и дорогое в нём — крем, сгущёнка или сливки, но торт невозможен без необходимых прослоек, на которых этот крем держится. «Крем» или основной драматургический материал, состоящий из сюжетных линий, удерживается в равновесии и вкусовом балансе благодаря «коржам» — лейтмотивам, одинаково относящимися к обоим «слоям», кадрам и сценам, расположенным по обе стороны лейтмотива.

Как уже упоминалось, имеет смысл заботиться об ингредиентах экранного «блюда» заранее. Иначе потом может оказаться слишком поздно пытаться сделать слоёное произведение без коржей.

12. **Раскрывайте смысл драматической сцены в активном действии.** Язык экрана — язык видимых пространственно-временных изменений, язык различного рода движений. Неслучайно «кино» на английском языке — *motion pictures*, а фильм — *movie*. Этому пункту можно посвятить десятки страниц, что делают многие теоретики и практики экрана в своих творческих дневниках и мемуарах. Вспоминается двухтомник «Зеркало сцены» выдающегося театрального режиссёра Георгия Товстоногова. Мы не станем пересказывать ключевое тезис драматических и особенно экранных видов искусств (коммуникаций), это было бы делом неблагодарным и даже вредным, но ограничимся коротким резюме по этому пункту: смысл драматической сцены экранного произведения должен быть понятен (не в нюансах, но по сути) зрителю без слов.

Содержание драматической сцены должно выражаться в зримом действии, то есть во внешних пространственно-временных изменениях. Поэтому основная задача автора заключается в том, чтобы найти физический и одновременно образный эквивалент смысла каждой конкретной сцены на языке того или иного драматического и изобразительного (театрального, кинематографического, телевизионного) искусства.

Многословие по природе присуще театральному произведению, но, как правило, является болезненным симптомом произведения кинематографического. Тогда как многословие имманентно присуще телевизионной эстетике, что обусловлено самой природной телевизионной коммуникации, где сам телевизор является бытовым прибором, окружённым множеством отвлекающих факторов. А в современном, всё более ускоряющемся ритме жизни, этих факторов становится всё больше; чего стоят только мобильные гаджеты. В таких условиях крайне трудно не отвлекаться от содержания телевизионного контента, и почти невозможно, не потерять сюжетную логику без помощи речи (закадровой, внутрикадровой и внекадровой).

Документальный телевизионный фильм находится где-то на границе между кинематографом и радиожурналистикой. Поэто-

му в документальном телекино авторы в большинстве случаев ищут гармонический баланс между визуальным и аудиальным рядами. И всё же в лучших образцах документальное телекино стремится к зримой (изобразительной/пластической) образной или художественной выразительности. И плох тот документалист, который думает, что для фильма достаточно снять интервью (с экспертами, свидетелями, участниками) и несколько живописных перебивок, относящихся к теме. Может быть, для фильма этого и достаточно, но точно не для полноценного художественного документального экранного произведения. Поэтому в каждой сцене документального художественного произведения нужно искать физическое и одновременно образное действие, выражающее суть и смысл происходящего.

Такое действие может быть различным по своей природе: как трудовой деятельностью героя, направленной на достижение определенной цели, так и бездействием героя, которое при определенных обстоятельствах является выразительным драматургическим средством; активностью второплановых персонажей или даже окружающего пространства.

Вспоминаются классические кинокартины мэтров игрового кинематографа Андрея Тарковского, Отара Иоселиани, Робера Брессона, Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Ингмара Бергмана, Жана Люка Годара, Джима Джармуша, Гаса ван Сента. Нельзя не отметить, что подавляющее большинство мастеров экрана также обязательно использовали паузу как драматургическое средство.

Пауза — почти всегда акцент.
Акцент — это деталь.
Деталь — основа образности языка искусства.

И конечно, речь героя может и должна стремиться стать экранным действием. Особенно на телевидении, где крупный план и синхронная речь являются одними из основных признаков телегении. Это оказывается возможным, если произносимые слова героя сливаются воедино с непосредственной эмоцией, реакцией, искренним чувством, живым процессом рождения мыслей. В таком случае «говорит» лицо героя и, в первую очередь, глаза. Часто такие заряженные личной энергией синхроны сопровождаются индивидуальной мимикой и жестикуляцией.

Естественно, подобные кадры являются ценнейшим аудиовизуальным материалом.

Правильно подобранный фон или место съёмки также могут стать драматургическим решением сцены. Проще говоря, фон должен работать на раскрытие замысла сцены, а значит и всего произведения, должен согласовываться с характером героя и спецификой предлагаемых обстоятельств. Мастерское владение этими средствами можно наблюдать у гениев отечественной литературы: вспомнить хотя бы «говорящие пейзажи» Льва Николаевича Толстого, пространства действий произведений Николая Васильевича Гоголя или Федора Михайловича Достоевского.

Бывает, что документальное кино начинается со съёмочного периода (мы уже писали об этом). Зачастую такое случается с так называемыми «фильмами-наблюдениями», когда замысел рождается буквально на глазах у автора, в процессе съёмки. И даже в таком случае нужно «на ходу», в съёмочном процессе находить и лейтмотивы, и действенные решения сцен, и мельчайшие подробности, детали. Естественно, в импровизационных обстоятельствах делать это значительно труднее.

Выверенная организация съёмочного процесса не исключает счастливых (и несчастливых) «случайностей», но придаёт документалисту уверенности и освобождает мозг и руки для обнаружения полезных решений, поворотов, деталей.

Сенека сказал: *«Для корабля, не знающего, в какую гавань он плывёт, — ни один из ветров не будет попутным»*. Эта фраза прямо и точно относится к профессии художника экрана: не понимая точно собственного замысла/идеи невозможно подбирать нужные для его выражения материал и выстраивать его в логическую последовательность. Так что держите замысел в кармане в виде эпизодного плана и других сценарных текстов, о которых писали ранее. Подобно компасу, карте и свету маяка, они будут вести вас к заветной цели и помогать не сбиться в пути.

В дополнение к этой части приводим советы для оператора Заслуженного деятеля искусств России, режиссёра-документалиста, Алексея Ивановича Погребного.



Азбучные истины или десять «заповедей»
для оператора

1. Не спешить с включением камеры, не будучи уверенным в достаточной освещенности объекта и возможности качественного приема звука.

2. Помнить о наличии штатива и выносного микрофона. Съемку с рук и использование встроенного микрофона оправдывает лишь оперативный или иной, обусловленный замыслом, характер съемки.

3. Панорамные кадры обязаны иметь достаточной длины статику в начале и в конце кадра каждого плана.

4. Проходы героев желательно заканчивать их выходом из кадра, что облегчает построение монтажной фразы. Это касается любых движущихся объектов: животных, автомобилей и прочее.

5. Движущийся в кадре человек должен иметь законченные фазы движения, и вообще кадры с движущимися объектами желательно снимать длинными кадрами.

6. Пластика панорамного кадра обусловлена темпо-ритмом и настроением, как всего фильма, так и конкретного эпизода. Характер исполнения панорамы, композиционное ее решение, да и само направление панорамного движения определяется не «характером» видеографа, а смысловым и пластическим содержанием эпизода. При съёмке занятых какой-либо деятельностью людей, а также природных ландшафтов и задействованных в них животных панорамы не только позволительно, но желательно исполнять с некоторыми «приостановками», что позволяет лучше разглядеть происходящее и сделать некие акценты. В этом случае механическая «оглядка» явно уступит место осмысленному «обзору».

7. При съёмке длинных проходов необходимо делать время от времени хотя бы краткосрочные задержки на тех или иных объектах, деталях, лицах людей, попадающих в кадр. Это обстоятельство дает видеографу возможность в последующем монтаже прервать в нужном месте затянувшийся проход, а не отказываться вовсе от этого самого кадра из-за непозволительной длины прохода героя или долгого панорамного движения камеры.

8. Стоит максимально использовать «первый план» не только при съемке масштабных, пространственных и панорамных кадров. Съемка героев в живой «жизненной» среде при наличии «первого плана» создает некий «эффект наблюдения со стороны», впечатление случайно подсмотренного кадра.

9. Нужно делать ставку на крупные планы! Она оправдана не только спецификой телевизионного экрана, возможностью всмотреться в суть происходящего в кадре, заглянуть в глаза герою. Плюс ко всему этому съемка на крупных планах нивелирует всегдашнюю искусственность съемочной среды и поведения героев, условность предназначенной для съемок мизансцены. В частности, когда идет синхронный разговор с большим количеством участников. На общем плане подобные «построения» видеографа видны невооруженным глазом, и вся «творческая кухня», как говорится, налицо. Гораздо легче монтировать синхроны собеседников, когда те сняты по отдельности, а не соседствуют в одном кадре. В этом случае не возникает проблем ни с их позами, которые могут не совпадать в «стыкующих» кадрах,

ни в самой последовательности разговора. Возникает полная свобода для монтажного маневра.

10. При съемке синхронных эпизодов, когда задействовано двое, трое и более беседующих людей, совсем не обязательно держать в кадре только «говорящие головы». Не менее выразительны бывают и руки, и детали быта, и лица собеседников, да и собственное лицо героя, когда он, замолчав, слушает высказывания своих партнеров. Слушающий человек бывает порой куда более интересен, нежели говорящий. Ну а зритель, таким образом, получает параллельно звуковую и зрительную информацию более объемно, то есть о 2-х героях одновременно. Наличие таких вот кадров со слушающими друг друга собеседниками даёт возможность в монтаже свободно маневрировать их текстами. А ежесекундные «броски» камеры, когда оператор с собачьей проворностью хватает синхроны каждого из вступающих в беседу людей, уже на третьем или четвертом броске начинает вызывать зрительное раздражение. Подобная демонстрация «мастерства» заставляет думать об его отсутствии.

Запись звука. В съёмках документального фильма записывается не только экранное изображение, но и звук.

1. Звук в съёмочном периоде лучше писать на два приёмника: камеру и специальный диктофон (рекордер). Причина проста: видеотехника предназначена для записи видео (экранного изображения), аудиотехника — для качественной записи аудио (звука). На монтаже чистовой звук синхронизируется/подкладывается под чистовое видео, и главная помощница в этом деле — хлопушка.

2. В документальном (да и любом) фильме не должно быть звуковых пропусков, «дыр» или никак не озвученных фрагментов. Как известно, в жизни здорового (слышащего) человека нет абсолютной тишины. И каждая секунда жизни (реальной и экранной) так или иначе, но звучит. Фонограмма создаётся по всей длине фильма. И даже если кадр тотально «залит» чёрным, белым или любым другим цветом, в этот момент фильма всё равно существует фонограмма.

3. Стоит обратить внимание на звуковые фоны и естественные шумы на площадке, на звучание предметов в кадре: настенные часы, свист закипающего чайника, капающий кран, звуки лифта за стенкой, водопровода и канализации, звуки ремонта или стройки, звуки включённого магнитофона, телевизора или радио, — все эти шумы пригодятся для воссоздания атмосферы в монтажно-тонировочном периоде. Но для этого нужно либо записать их отдельно и как можно чище на площадке, либо записывать позже на этапе монтажа звука и тонировки, либо находить в бесплатных или платных саунд-библиотеках (саунд-банках), то есть выбирать из существующих. В кинопроизводстве даже есть отдельная профессия — звукооформитель или «шумовик»: человек, специализирующийся на записи различных шумов. Ведь шумы могут не только создавать реалистичный аудиовизуальный кадр/сцену, но быть акцентами (звуковыми деталями), то есть подлинными художественными элементами фильма. И конечно, шумы помогают закрыть монтажные склейки, ненужные паузы, зачастую возникающие при сокращении/монтаже речи (внутрикадровой, внекадровой или закадровой).

4. Хроникальные, часто немые архивные кадры (конца XIX — начала XX веков) должны быть озвучены в современном документальном фильме. Это может быть реконструкция звука, созданная на основе зримого кино- или видеоряда, может быть — закадровая музыка или шумы. Решения зависят от драматургических задач, то есть художественного замысла.

5. «Петлица»/«петличка», или маленький персональный микрофон с направленным радиусом записи, — прекрасный инструмент при записи интервью. Однако этот помощник может сковать, закомплексовать, вогнать документального героя, зачастую не привыкшего к съёмкам, в состояние ступора. Поэтому иногда уместней использовать накамерный микрофон («пушку»). Правило гласит: чем менее заметен звукозаписывающий (да и видеозаписывающий аппарат), тем правдивее и естественнее получится материал.

6. Уличную съёмку/рабочую смену можно забраковать без использования специальной насадки на микрофон, называемой «мёртвая кошка» *(dead cat)*. Это «кошка» является ничем иным,

как ветрозащитой и не даёт порывам воздуха заглушить значимые слова и звуки. Звук ветра, как и любой другой звук, можно наложить позже, на этапе тонировки и сведения фонограммы, но если речь героев была записана вместе с резкими порывами ветра, вряд ли получится вернуть речи разборчивость и чистоту звучания.

7. Нужно внимательно следить в наушниках за процессом записи звука. Лучше всего пригласить на площадку профессионала — звукооператора. Ибо крайне трудно одному человеку (режиссёру или оператору) одновременно следить за двумя важнейшими процессами: записью видео и аудио. Пусть каждый профессионал занимается своим делом. Такой (профессиональный) подход благотворно отражается на качестве исходного материала, а значит, и готового фильма.

III. МОНТАЖНО-ТОНИРОВОЧНЫЙ ПЕРИОД

Съёмки — это только подготовка. Лишь на монтаже выстраиваются правильные связи между всеми элементами фильма… Настоящее творчество — это монтаж. Когда изобразительный ряд и звуки складываются друг с другом, внезапно рождается жизнь. Монтаж — это вознаграждение наших усилий.

Робер Брессон

ЭТАП 7. Расшифровки

Смотр собственного отснятого материала — волнующий, часто болезненный, порой счастливый этап работы над фильмом. Раскладывание добытых порой в настоящих боях экранных трофеев. В наше время этот процесс чаще всего происходит на просмотровых мониторах с большой диагональю в студии или дома. Режиссёр сидит и смотрит, «что сам наснимал». Нередко это сопровождается возгласами радости, иногда криками отчаяния. Творческому человеку трудно не принимать близко к сердцу результат своих творческих усилий. Нелегко смотреть в зеркало своих творений, причём ещё неоформленных, черновых, тогда как фантазия и чувство вкуса, как правило, подсказывают художнику лучший вариант решения той или иной задачи. Художник, как правило, знает или интуитивно ощущает, «как надо», и именно этого добивается в процессе творческой реализации замысла. По этой же причине возникает сложный внутренний конфликт между ожиданиями и реальностью, так часто выплёскивающийся во вне и становящийся конфликтом внешним, межличностным. Во избежание неприятных и просто-напросто вредных противоречий в работе (которых всё равно не избежать, но можно и нужно стараться минимизировать), и ожидаемое и реальное должны быть продуманы заранее, в подготовительном периоде.

На этапе расшифровок записанный фактографический документальный визуальный и аудиальный материал необходимо «перевести» в форму печатного текста. Это и означает расшифровать видео и аудио или, по простому, — сделать расшифровки.

Расшифровками называют короткие письменные записи содержания снятого кино-, видео- или аудиоматериала с указанием имени кадра / файла и таймкода.

Полезно оценивать результаты своего съёмочного труда по пятибалльной системе. Режиссёр ставит оценки, упорядочивая видеоматериал и тем самым настраивая рабочее пространство перед следующим этапом — компьютерным (техническим) монтажом.

Кроме оценок можно также пользоваться знаками «+», «-», и «!»

Самая высокая оценка кадра «5+++» — пятёрка с тремя плюсами. Такой кадр должен обладать положительными в превосходной степени качествами. В нём зримо проявлено нечто чудесное, волшебное, магическое. Как правило, такие кадры сложно прогнозировать или планировать. Обычно это подарки судьбы, удача, но отнюдь не слепая. При этом известно, что удача — награда за смелость, а в документальном («охотничьем») промысле ещё и награда за зоркость и точность. Если готов к чуду, веришь и движешься к нему навстречу, то обязательно встретишь.

Кадры с оценкой «4» — просто хорошие кадры, на ваш самокритичный взгляд. В хорошем кадре действие обладает самостоятельным смыслом (внятным содержанием) и эстетической формой, адекватной этому содержанию (главной мысли). Два этих качества в совокупности создают кадр, способный стать гармоничной частью единого действия, цельного произведения.

Оценка «3» или «удовлетворительно» означает «кадр посредственный, но может пригодиться».

«2» — плохой кадр.

Расшифровки удобно делать на *PC* в программе *Excel*, но подойдет и *Word* и любой текстовой редактор, блокнот.

Порядок записи таков:

– «шапкой» даётся название камеры / диска / кассеты, откуда достаётся расшифровываемый материал;

– название папки;
– данные кадра: имя (как правило, это номер), план кадра (то есть крупность или масштаб: Дал., Общ., В. ср, Н. ср, Кр., Свкр., Макр.);
– описание содержания (лаконично о том, что происходит внутри единицы «запечатленного времени», т. е. момента от включения до выключения камеры);
– оценка (2, 3, 4 или 5) с эмоциональными знаками отличия + или –.

Можно добавлять (чтобы не забыть) комментарии, касающиеся данного кадра: о его месте в монтажной фразе и любые другие полезные мысли/ассоциации, — они пригодятся и помогут на монтаже.

Пример расшифровок видео:

06___12_11_AFON_DAY1_IGUMEN / Canon -5D

MVI_9929 — Верх. ср. Старец пашет — 4

MVI_9930 — Общ. Винодельни (вид сверху), едет машина — 4

MVI_9931 — Дал. Копошатся люди / чинят трактор – 3.

MVI_9933 — Общ. Однокадровая сценка с Игуменом, виноделом и кошкой — 5+

При идеальной организации технологического процесса производства документального фильма расшифровки делаются в процессе съёмок. За это может отвечать второй режиссёр, ассистент режиссёра или даже «хлопушка». Однако на практике так почти никогда не происходит. И зачастую режиссёр\продюсер заказывает расшифровки после съёмочного периода. В авторском кино эту работу выполняет режиссёр самостоятельно, что, безусловно, правильно. Необходимо хорошо знать имеющийся в наличии материал, чтобы легко и уверенно с ним обращаться (хотя бы быстро находить то, что нужно). В коммерческом (как правило, телевизионном) кинопроизводстве заказывают делать расшифровки сторонним людям — расшифровщикам.

В процессе составления расшифровок происходит повторное, рациональное знакомство с фактографическим документальным экранным материалом, запоминание через перевод в другую знаковую систему (вербальный текст) отрывков запечатленного времени, из которых и предстоит создать художественное про-

изведение экрана. Расшифровки необходимы для того, чтобы объять умом замысел на конкретном многочасовом материале и перейти к следующему этапу — созданию монтажных листов.

ЭТАП 8. Монтажные листы

Первый монтаж будущего фильма на основе фактического материала осуществляется ещё в эпизодном плане, а затем закрепляется в монтажных листах, в промежутке после съёмок и до технического (компьютерного) монтажа. Именно на этом этапе осуществляется не умозрительное, а фактическое сюжетно-композиционное построение будущего документального фильма.

Этот этап можно сравнить с готовящимся строительством архитектурного сооружения: все материалы привезены и выгружены в месте будущего строительства, территория огорожена и на заборе висит план-схема будущего здания. Осталось — собрать здание (фильм) по намеченному плану из необходимых и уже добытых материалов.



В игровом кино «план-схема» (сценарий) готовится заранее, а в документальном кино фактически это возможно сделать только теперь, после отсмотра снятого материала, на основе приготовленных и распечатанных расшифровок. Такой схемой в документалистике являются монтажные листы.

Подготовка монтажных листов — важнейший после составления эпизодного плана и съёмок творческий этап работы над фильмом. Безусловно, каждый этап является необходимым в единой производственной цепи, без любого из них технология создания документального фильма нарушается, что влечёт сбой экранного производства и непредсказуемый результат. И всё-таки именно в процессе этих трёх этапов — эпизодного плана, монтажных листов и технического (компьютерного) монтажа, происходит драматургическое воплощение художественного замысла на материале визуальных и аудиальных документов. Во время и в процессе этих этапов ярче и жарче всего горит огонь творчества, и на глазах автора воплощается, вырастает художественное экранное произведение (кинематографическое или телевизионное, игровое или документальное).

Монтажные листы документального фильма — это фильм на бумаге в буквальном смысле. Это собранные из расшифровок сюжет и композиция посредством указания очередности экранных действий (кадров).

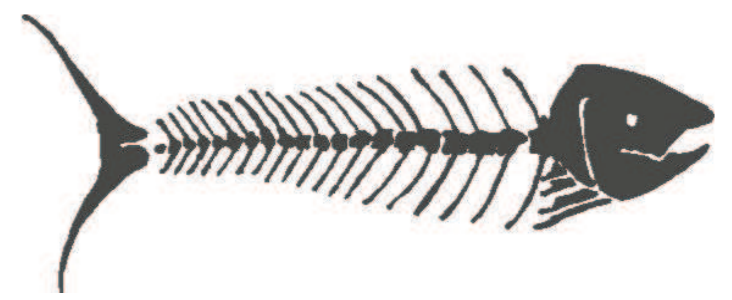
Как выглядит этот процесс?

На столе лежит стопка распечатанных расшифровок. Эту стопку режиссёр начинает, не торопясь, прочитывать и сортировать. Внимательно задерживается (это происходит само собой) напротив файлов с оценками «5» и «4». Думает. Перечитывает. Останавливается. Двигается дальше. Мыслительные процессы работают на полную мощность. Постепенно изучая расшифровки, автор отмечает кадр (экранное действие), с которого начнётся повествование, то есть кадр №1, затем представляет, опять же, на основе конкретного материала, какой кадр должен стоять вторым номером, третьим, четвертым, и так вплоть до заключительного, финального кадра.

Естественно, нужно стремиться собрать фильм исключительно из положительно оценённых кадров. Идеально, если хватает «пятёрок», чтобы выразить авторский замысел. Обычно приходится использовать и «четвёрки», то есть просто хорошие кадры, а иногда не брезговать и «тройками». Конечно, плохие кадры лучше избегать: никто в здравом уме не вставляет гнилые или недоброкачественные кирпичи при строительстве новой стены/здания.

Логичным и не требующим особых доказательств кажется тезис о том, что художник стремится к наиболее точному способу выражения собственных мыслей и чувств, стремится к совершенству владения формой, обусловленной определённым содержанием. Как говорил Андрей Тарковский: *«художник стремится к Абсолюту. Искусство существует только потому, что мир плохо устроен. Если бы мир был совершенен — у людей просто не было бы необходимости создавать произведения искусства. Искусство — это тоска по Идеалу. Тоска по недостижимому Абсолюту»*[15].

Прочитывая и раскладывая перед собой листы с расшифровками, автор может объять сознанием все имеющиеся в наличии кадры, выбрать из них необходимые и сложить — сначала на рабочем столе/доске/ковре, а затем в монтажной программе — сюжет грядущего фильма. Иными словами, составить последовательность действий сначала на бумаге, а затем выложить, а точнее «переложить» этот материал на экран в монтажной программе. Так выкладывается первый черновой монтаж фильма, который ещё называют «рыбой», «скелетом» или «колбасой».



Эффективный метод работы с расшифровками — вырезание из листов А4 нужных фрагментов текста (кадры) и выкладывание их на большом ватмане в прямой сюжетной последовательности, от экспозиции к финалу. Таким способом режиссёр выстраивает фильм в виде лоскутного бумажного одеяла. Выкладывание на полу или на стене, на доске или ковре избранных мест расшифровок в их логической сюжетной последовательности — интереснейший процесс, требующий от режиссёра сосредоточенности и творческого горения.

---

[15] Тарковский А. Книга сопоставлений (интервью с О. Сурковой). 1994, с. 67.



После того как монтажные листы оказываются собранными, можно переходить к техническому (компьютерному) монтажу. На телевидении распространена практика, когда режиссёр отдаёт эпизодный план, режиссёрский сценарий и монтажные листы монтажёру или редактору и просит их собрать «рыбу». Конечно, гораздо чаще эту работу выполняет сам режиссёр; настоящий режиссёр никому не отдаст право первой встречи с добытым материалом. Но что важнее — режиссёр должен знать имеющийся в наличии аудиовизуальный материал, чтобы понимать, как с ним работать.

ЭТАП 9. Технический (компьютерный) монтаж

Настройка рабочего пространства напрямую влияет на удобство и эффективность технического (компьютерного) монтажного процесса. Крайне важно создать в своей мастерской оптимальные условия для сосредоточенного творческого труда. После того как подготовлено пространство для нелинейного монтажа, рядом с режиссёром лежат расшифровки со множеством отметок на полях, а на стене весит большое «лоскутное одеяло» (монтажные листы), где в причудливом узоре развернулся в сюжетной последовательности фильм, — можно переходить к творческому процессу технического перенесения фильма «с бумаги на экран».

Стоит напомнить, что для фильма не важно, в какой программе его смонтировали (собрали). Суть остаётся одной — кадры

и звуки последовательно друг за другом выстраиваются в композицию, которая, подобно каркасу, держит сюжет фильма; сюжет в образном виде передаёт художественную идею, а идея — суть авторское видение и понимание правды жизни, законов человеческого бытия, выраженная в образной форме. Напомним базовый тезис: творчество — это процесс эстетического освоения действительности.

Однако фильму очень важно, чтобы материал, из которого предстоит выкладывать по кадрам сюжет, был корректно сконвертирован, оцифрован в нужный формат и загружен в монтажную программу.

Компьютеры систем *PC* и *Macintosh* предпочитают разного рода программное обеспечение в работе с видео. Для работы на Мас в программах серии *Final Cut* лучше всего подходит кодек видео *ProRez422*. Такой кодек облегчает видео и не портит качество. Для работы на PC и в других программах нужно конвертировать видеофайлы иначе, а иногда и вовсе не требуется конвертации. Важно корректно настроить проект, задав необходимые параметры (количество кадров в секунду, тип шифровки *PAL/NTSC*, размер видео, качество изображения и звука *HD/FullHD/4K*).

Хорошо иметь второй монитор, куда можно «вывести» просмотровый материал, потому как маленький экран/монитор передает содержание кадра, но скрывает полную форму, «прячет» второй и третий планы действия, «крадёт» перспективу и глубину мизанкадра, а также значительные по смыслу, но мелкие по размеру подробности, детали. Поэтому для профессионального монтажа кино- и видеоизображения используются специальные мониторы высокого разрешения цветопередачи и увеличенной диагонали.

Также полезно иметь недорогой монитор распространенной модели для проверки результатов своих действий на популярной просмотровой технике. Ведь большинство зрителей будут смотреть ваше творение на бытовых устройствах, и вы должны знать не только ЧТО, но и КАК они будут воспринимать аудиовизуальный поток информации, а значит, — замысел, ради которого всё и затевается.

После настройки рабочего пространства (монтажного стола), имеет смысл выложить на тайм-линии «рыбу»/«скелет»/«колбасу» фильма, то есть буквально перенести режиссёрский сценарий

(сюжет, выстроенный на бумаге) в рабочую секвенцию. Это значит — поставить на монтажную линию первый кадр, как он указан в расшифровках, второй и т. д. и т. п. вплоть до финального. Обычно этот процесс занимает от одного до нескольких рабочих смен, если не заниматься шлифовкой формы, а сосредоточиться на монтаже смыслов, на содержании фильма, выраженном в развертывании сюжета посредством поочерёдной смены экранных действий (сцен).

Безусловно, процесс монтажа у всех и каждого происходит по-разному, по-своему, индивидуально. Кто-то хочет сделать «всё с первого раза», кто-то понимает, что фильм не делается, а *переделывается* снова и снова. Слои монтажной работы сменяют друг друга, высвобождая из фактического материала цельный художественный «спектакль документов».



Технический компьютерный монтаж — это работа широким шпателем, затем мастерком, тончай и в итоге — тончайшей кисточкой. Монтаж начинается с набрасывания относительно больших «кусков» сырого материала на тайм-линию, со стыковки крупных смысловых блоков, подгонки и примерки их друг к другу, а заканчивается филигранной работой с долями секунд, с кадриками или мельчайшими неделимыми единицами экранного изображения, микроскопическими нюансами, незаметными для зрителя, но принципиальными для автора.

После этапа монтажа изображения обычно наступает этап монтажа звука. Как пишет Робер Брессон: *«Монтаж — это процесс крайне точной расстановки по местам всех визуальных и звуковых элементов фильма»*[16].

ЭТАП 10. Монтаж звука

Сегодня существует огромный выбор разных технических приборов для записи видео и звука, перед началом монтажа звука убедитесь, что сможете передать аудиоматериал в каком-либо формате звукорежиссёру. Как правило, это форматы *OMF* или *AAF*. Нередко встречаются случаи, когда процесс производства фильма приостанавливается именно из-за невозможности корректно передать рабочий проект звукорежиссёру.

Первый этап работы над звуковой дорожкой имеет более технический, нежели творческий аспект. Это, прежде всего, чистка записей интервью и диалогов от нежелательных шумов, выравнивание громкости. Ясно, что текст, как один из основных смыслообразующих элементов фильма, должен звучать разборчиво, чисто и чётко.

Фонограмма призвана помочь автору лучше выразить свою идею, а зрителю, соответственно, её воспринять. И конечно, фонограмма должна соответствовать нормам и требованиям инстанций, принимающих и транслирующих фильм по определённым приёмникам и коммуникационным каналам.

На этапе монтажа звука режиссёр самостоятельно выстраивает речь, шумы и музыку. Объединяющим началом и творческим вектором этой работы является понимание автором задач каждого из компонентов в стройной логике развертывания единого действия фильма. Приведём цитату о понятии «единого действия» одного из крупнейших советских теоретиков кинодраматургии, автора первого академического учебника «Драматургия кино» Валентина Туркина. *«Поток действия в целом (и линия основного действия, и необходимые вспомогательные линии), берущий начало от завязки действия и приводящий к его развязке, называется* ***единым действием*** *фильма (сценария). В этом потоке всё необходимо и всё связано между собой, ни один момент действия не может быть выброшен или заменён другим без того, чтобы не разрушилось единство*

---

[16] Брессон о Брессоне. М. : Розбад, 2017. С. 104.

и связность целого. Отсюда вывод: если из вещи без вреда для неё можно что-нибудь выбросить, то надо выбрасывать как лишнее»[17].

Создание единого действия ради выражения авторской идеи есть общий критерий для использования выразительных средств в художественном экранном произведении. Сложно не обратить на что-либо внимание, занимаясь монтажом фильма, если автор относится к своему делу как к гражданскому, нравственному поступку и творческому подвигу. В конце концов, документальный фильм стоит своим создателям массу физических и моральных сил, немалых денег, — и всё ради того, чтобы донести свою идею до полотна экрана, до зрителей.

«Ещё раз стоит подчеркнуть мысль о том, что в фильме, а следовательно, и в сценарии, нет ни одного элемента, безразличного к воплощению авторского замысла»[18], — пишет исследователь документальной теле- и кинодраматургии Галина Бровченко.

После того как режиссёр закончил первый чистовой монтаж фильма (разместил изображение и синхронный звук, а также шумы в нужной последовательности, удалив всё мешающее оптимальному выражению художественной идеи), он приглашает в просмотровый зал автора сценария.

ЭТАП 11. Запись закадрового текста

Режиссёр показывает автору сценария черновой монтаж фильма, указывает места, где должен звучать закадровый текст, намечает тему смысловых блоков, возможно, оговаривает претендентов на «роль» актёра/ов озвучания. Это могут быть как сами создатели фильма — автор сценария, режиссёр, так и профессиональный актёр/ры, диктор. Всё, опять же, зависит от целей и задач фильма.

После просмотра чистового монтажа и получения ценных указаний от режиссёра, автор сценария забирает монтаж фильма домой и в течение некоторого срока пишет закадровый текст, каждый раз проговаривая написанное вслух перед экраном, посекундно «примеряя» речь к отведённому отрезку повествования/сюжета.

---

[17] Туркин В. Драматургия кино. М. : ВГИК, 2005. С. 43.

[18] Бровченко Г. Сценарий неигрового фильма. М. : МГУ, 2010. С. 37.

Бывают случаи, когда сценарную заявку и эпизодный план пишет один автор, а закадровый текст — другой. Увы, в наше суетливое и экономное время, в документальном производстве часто встречаются случаи, когда закадровый текст пишется до технического (компьютерного) монтажа. Как правило, так бывает в называемых «форматных» телевизионных фильмах, готовящихся в жёстких условиях отсутствия времени и денег, а зачастую желания авторов что-либо выражать своим «произведением». Такие фильмы нарушают базовый принцип экранности, который зиждется на зримой образности материала, а не только на вербальной составляющей. «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», — гласит народная мудрость, и для экранных искусств — это аксиома.

При этом стоит признать, что в информационных и аналитических документальных фильмах, где целью является донесение до зрителя точного, интеллектуального содержания/знания, такие подходы вполне закономерны. Тогда как в художественной группе жанров документального телевидения (и вообще, в искусстве) иллюстративность традиционно считается признаком бедности и немощности изобразительно-выразительного языка.

После того как автор написал и не раз отредактировал текст, режиссёр утвердил закадровый текст и голос, который будет этот текст произносить, необходимо его записать.

Звукорежиссёр записывает текст, обрабатывает и чистит голоса, добавляет шумы или аудиокомпозиции и создаёт единую, пока черновую фонограмму. Записанный и сведённый закадровый голос подкладывается в нужных местах фильма, шумы перемешиваются между собой, добавляется музыка.

Одним из эффективных способов соединения звука и экранного изображения является контрапункт (принцип контраста), но кроме этого известного приёма есть ещё бесконечное множество творческих решений. Напомним: звукозрительные образы, созданные из документального материала, обладают 100 % убедительностью и, соответственно, огромной силой психологического воздействия.

После окончания этих работ, когда автор ответственно заявляет, что больше решительно нечего добавить и нечего убрать, чтобы не испортить гармонию целостного произведения, на свет появляется первая версия фильма, которая называется «предмастер».

С этого момента начинается пятый период производства, который на языке современных медиа называется «постпродакшн». В советское время говорили «тонировочный».

ЭТАП 12. Цветокоррекция

Специальные фотографические средства: цветовая и световая коррекция, различные эффекты и пост-обработки снятого материала относятся к пластической группе средств экранной выразительности. Через изменение исходного цветового и светового кода кадра можно кардинальным образом повлиять на его содержание и, стало быть, на восприятие/прочтение как отдельной части произведения, так и общего целого. Главное понимать, зачем предпринимаются те или иные действия по отношению к изменению цвета или света. В любом случае режиссёр должен уметь ответить на вопрос: *«Почему именно так, а не иначе?»* по каждой секунде фильма.

Опытный видеодизайнер может творить чудеса с экранным изображением: способен извлекать из темноты, казалось, потерянные лица и фигуры, стабилизировать видео и убирать неприятную желтизну, синеву, красноту и многое, многое другое. Но там, где при съёмке был допущен «пересвет» или световой скачок — уже ничего нельзя будет исправить из-за отсутствия информации в кадре. Поэтому не стоит рассчитывать на исправление ошибок после съёмок. К тому же любые придуманные и осуществленные съёмочными методами внутрикадровые специальные эффекты почти всегда выглядят естественней/зрелищней/ярче, чем их графические аналоги. Разбитое в кадре зеркало и компьютерный *эффект* разбитого зеркала не могут сравниваться по силе воздействия. Поэтому лучше придумывать и продумывать спецэффекты в сценарном периоде, чтобы не приходилось потом придумывать, как «выкрутиться» из неприятного положения.

Цветокоррекция — продолжение работы над изобразительными (светотеневыми и цветовыми) характеристиками отдельных кадров и всего фильма в целом. Эта интереснейшая творческая работа самым непосредственным образом влияет на форму, содержание и, соответственно, восприятие/прочтение зрителем как отдельного фрагмента фильма, так и на общее впечатление от произведения.

ЭТАП 13. Сведение звука

Однажды Роберу Брессону задали вопрос: *«В монтажно-тонировочном периоде вы, должно быть, особое внимание уделяете сведению звука. В чём его значение? Как вы его делаете? Сколько времени оно занимает?»*

Великий кинорежиссёр ответил так: *«Для меня сведение звука — это настоящее творчество. Именно в этот момент все элементы фильма, звуковые и визуальные, вступают во взаимодействие и изменяются под влиянием друг друга. Раз уж вы спрашиваете, то обычно для полуторачасового фильма само сведение звука занимает у меня примерно неделю. Но этому предшествуют месяцы монтажа, сначала — видеоряда, потом — многочисленных звуковых дорожек, содержащих все звуковые элементы фильма, расставленных по своим местам и готовых к перемешиванию* (сведению)»[19].

Это этап совместной кропотливой работы режиссёра и звукорежиссёра по реставрации (очищению от шумов), приданию звуковому ряду наилучшей/оптимальной формы (звучания) и созданию звукозрительных образов. В итоге, звуковая дорожка/фонограмма приводится к общему уровню/стандарту громкости.

ЭТАП 14. Экспорт монтажного проекта

После монтажа видео и аудио, эти две чистовые дорожки нужно синхронно соединить, или «схлопнуть», как часто говорят на производстве, чтобы проект, созданный в монтажной программе, где каждый кадр и звуковой фрагмент расположен в нужных местах на общей монтажной линии, мог начать пересчитываться (соединяться) в единый, неделимый видеофайл — готовый фильм.

Проверять синхронное совпадение звука и изображения стоит по губам говорящих героев (синхронам) на протяжении всего фильма, ибо «рассинхрон» может накапливаться: быть незаметным в начале и чудовищным через 30–40 минут. Во избежание таких досадных неполадок важно с самого начала корректно настроить монтажный проект.

[19] Брессон о Брессоне. С. 241–242.

Для этого правильно/корректно выставить режим и параметры экспорта/«выгона» или финального пересчёта проекта. Не стоит забывать «отрендерить» рабочую секвенцию перед тем, как начинать «выгонять» фильм (такова разговорная терминология рассматриваемого этапа). Хотя, все монтажные программы автоматически рендерят/пересчитывают нужные отрезки видео и аудио после команды «экспорт».

Заканчивается монтажный период всегда одной кнопкой — ***«EXPORT».***

Нужно отметить, что для внешних показов на больших экранах и для загрузки в Интернет настройки «выгона» будут разные. То же самое относится и к разным типам компьютеров и монтажных программ.

После того как вы внимательно настроили параметры экспорта проекта, указали путь (место на диске), куда компьютеру следует поместить файл после просчёта, и нажали последнюю кнопку «ОК», — на экране появляется заветная надпись: ***Writing Audio and Video...***

В итоге вы видите на мониторе надпись, столь дорогую сердцу: ***Process completed successfully***

Это значит — вы это сделали!

Там, куда вы настроили параметры экспорта, появился видеофайл — ваш собственный фильм.

Отлично!

Что дальше?

На этом технология создания документального фильма подходит к концу, своему логическому завершению. Фильм оказывается в кармане. Причём в наше время это стоит понимать буквально. Передача/«заливка» 100-минутного фильма (ужатого в хорошем качестве до 4гб) на файлообменник займёт около двух часов. Прекрасный бесплатный ресурс для краткосрочного хранения и передачи данных dropmefiles.com

А дальше начинают действовать механизмы продвижения готового фильма, то есть технологии рекламы и дистрибуюции.

IV. ПРОДВИЖЕНИЕ

Не продаётся вдохновенье,
но можно рукопись продать.

А. С. Пушкин

В идеальном итоге фильм должен принести своим главным создателям (сценаристу, режиссёру, продюсеру) глубокое внутреннее удовлетворение от состоявшегося гражданского и художественного подвига, а также достойную оплату труда, признание профессиональным сообществом и, конечно, потенциальными зрителями. Поэтому так важно продумывать каналы распространения документального фильма заранее.

Позиционирование, а по сути, продвижение документального (как и игрового) фильма в медиасфере (прежде всего в Интернете) начинается в подготовительном периоде и длится после окончания работы над фильмом. Любое упоминание/анонсирование документального произведения в медиапространстве направлено на распространение информации о готовящемся релизе и его дальнейшей судьбе (фестивальной, прокатной и пр.). Так люди получают возможность следить за развитием производственных событий и тем самым подключаются к авторской идее, становятся заинтересованными лицами, потенциальной или целевой аудиторией.

Важно понимать, что фильм, выпущенный в свободное плавание, опубликованный в глобальной Сети, начинает «жить свой жизнью», то есть распространяться самостоятельно, а этот процесс трудно контролировать. От сценариста, режиссёра и продюсера, а также лиц, занимающихся продвижением фильма, зависит судьба конкретного фильма точно так же, как от воспитания родителей зависит судьба ребёнка. Поэтому не стоит недооценивать работу по изучению целевой аудитории, фестивального киномира, форматов различных телеканалов и телекомпаний. В конце концов, пройдёт не так много времени и творческим работникам (сценаристу, режиссёру) захочется заняться новыми проектами. Вот почему необходимо создать для уже готового фильма оптимальные условия самораспространения, постараться стимулировать эффект его «вирусной» распространяемости. Для этого недостаточно просто «залить» фильма

на *Youtube* или в социальные сети. Чтобы помочь фильму стать самостоятельным и успешным, необходимо проделать много различных операций: найти или создать информационный повод, анонсировать и рекламировать день открытой публикации, осуществить грамотный «посев» фильма, то есть продумать оптимальные ресурсы первичного распространения, организовать премьерные показы, заполнить и отправить заявки на участие в кинофестивалях, зачастую тематических.

Рассылку фильма на фестивали можно осуществлять самостоятельно, а можно доверить эту работу профессионалам — фестивальным агентствам.

С 2014 года на территории РФ действует закон, регламентирующий систематические публичные показы в кинотеатрах. В связи с чем любой фильм, желающий попасть на кинотеатральные афиши, должен иметь специальный документ, подтверждающий его пригодность и соответствие законодательным нормам, — прокатное удостоверение. Причем для фильмов, созданных в ко-продукции с другими странами, или предназначенный для фестивальных (не систематических) показов, такое удостоверение не нужно.

В обоих случаях (для заявки на участии в кинофестивали и для получения прокатного удостоверения) от режиссёра потребуется:

– краткое описание сюжета фильма (тут много пригодится сценарная заявка);

– специальная анкета на фильм;

– собственная биография;

– ссылка на скачивание самого фильма в хорошем качестве.

Фестивальные агенты также попросят автора/продюсера предоставить англоязычные титры (размер шрифта — 14) в специальном формате SRT. Или предложат вам такую услугу на платной основе.

Вот, пожалуй, и всё. Осталось превратить знание в навык, а навык переплавить в опыт. Осталось претворить задуманное в жизнь на материале самойжизни. Ведь для того, чтобы технология оказалась функциональной, она должна быть применена. И никак иначе.

А значит, это не конец, а самое начало...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Посейте поступок — и вы пожнёте привычку,
посейте привычку — и вы пожнёте характер,
посейте характер — и вы пожнёте судьбу.

Уильям Теккерей

Любая теория требует проверки практикой, самой жизни. Поэтому, если вы чувствуете вкус к этому занятию, прямо сейчас перемотайте брошюру в начало и начните с первого этапа/шага; попробуйте применить свои знания на практике. В конце концов, нельзя научиться ездить на велосипеде по книгам. А потом, вы ничего не теряете: ведь время, потраченное на приятное и полезное занятие, не может считаться потраченным впустую. А найти можете очень и очень многое: велосипед не только тренирует разные группы мышц, но даёт ощущение управляемого полёта. А творческий полёт — ни с чем не сравнимое переживание, пожалуй, сильнейшее удовольствие из доступных человеку.

Художественный фильм, неважно игровой или документальный, — это всегда поступок, а зачастую — настоящий подвиг. У художника нет иного пути, кроме как творить. Поэтому, если можете не снимать — не снимайте. Но если берётесь за документальную камеру в надежде создать произведение, — делайте это честно, искренно и ответственно, то есть — профессионально. Только так можно рассчитывать на прогрессивный рост как в творческой, так и в личной жизни. Ещё не было случая, чтобы произведение высокого искусства явилось результатом недобросовестного труда. Пожалуй, общей чертой, объединяющей великих авторов разных времён и видов творчества, является перфекционизм или предельная требовательность к результатам своей деятельности. Неопровержимой остаётся народная мудрость о том, что «привычка — вторая натура». Начнёте халтурить, искать «лёгких путей», привыкните и погибнете как профессионал и как личность. И даже если вы не получите наград за свой фильм на престижных кинофестивалях, в процессе эстетического освоения действительности (творчества) вы обязательно и точно лучше поймёте себя, окружающих людей, закономерности профессии и жизни, как таковой. Разве это не достаточное вознаграждение за труды? Подумайте об этом. Серьёзно. И помните:

Качественный результат = польза + долговечность + красота.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика. — М. : Азбука-классика, 2007.
2. Беляев, И. К. Спектакль документов. Откровения телевидения / И. К. Беляев. — М. : Гелеос, 2005.
3. Бергман И. Как делается фильм / И Бергман // KinoVoid : сайт. — Режим доступа: http://www.kinovoid.com/2016/02/kak-delaetsya-filmingmar-bergman.html. — Загл. с экрана.
4. Брессон о Брессоне. — М. : Роузбад, 2017.
5. Бровченко, Г. Н. Сценарий неигрового фильма / Г. Н. Боровченко. — М. : МГУ, 2010.
6. Дробашенко, С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. — М. : Искусство, 1986.
7. Кончаловский, А. С. 9 глав о кино / А. С. Кончаловский. — М. : Эксмо, 2013.
8. Лихачев, Д. С. Письма о добром и прекрасном / Д. С. Лихачев. — М. : Детская литература, 1988. (+ «Азбука-классика» non-fiction, СПб., 2017).
9. Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма / Л. Н. Нехорошев. — М. : ВГИК, 2009.
10. Словарь литературоведческих терминов. — М. : Просвещение, 1974.
11. Тарковский, А. А. Книга сопоставлений (О. Суркова) / А. А. Тарковский. — М. : Киноцентр, 1991.
12. Тарковский, А. А. Волкова П. Цена Nostos — жизнь / А. А. Тарковский, П. Волкова. — М. : Зебра-Е, 2013.
13. Тарковский, А. А. Запечатлённое время / А. А. Тарковский // Искусство кино : сайт. — Режим доступа: http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5. — Загл. с экрана.
14. Туркин, В. К. Драматургия кино /В. К. Туркин. — М. : ВГИК, 2007.
15. Франк, Г. В. Карта Птолемея / Г. В. Франк. — М. : Студия Артемия Лебедева, 2012.
16. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. — М. : Академический проспект, 2013.
17. Цвик, В. Л. Телевизионная журналистика / В. Л. Цвик. — М. : «Юнити-Дана», 2009.

ОБ АВТОРЕ



Сергей Игоревич Борисов (Марк Визионер) — родился в 1983 году в городе Свердловск (Екатеринбург). С 1998 году живёт в Подмосковье. В 1999 работал корреспондентом детско-юношеской программы «Башня» («РТР»/«Россия-1»). В 2005 году окончил телевизионное отделение факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. В 2005 поступил в аспирантуру ВГИКа (кафедра драматургии кино); в 2010 получил учёную степень кандидата искусствоведения. 2009–2010 — редактор службы анонсов дирекции межпрограммного эфира телеканала ТВЦентр. С 2014 года по настоящий момент — старший научный сотрудник и преподаватель кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. Автор статей об игровом кинематографе, интернет-телевидении, базовых признаках телегении, автор-составитель научного сборника «Современный документальный телевизионный форматный телефильм» (2017). Автор сценария и режиссёр д/ф «Карта Памяти» (52 мин. /2015/www.memorymap-film.com). Автор сценария и режиссёр д/ф «Кто Ищет» (103 мин. /2016/ лауреат «особое упоминание жюри» международного кино- и телефестиваля «Радонеж» г. Москва; диплом «за вклад в развитие православной культуры» кинофестиваля «Встреча», г. Обнинск/ www.theseekers-film.com).

СОДЕРЖАНИЕ

Учебное издание

Борисов Сергей Игоревич

Технология создания документального фильма

Учебно-методическое пособие

Выпускающий редактор *И. Яковлева*
Корректор *М. Глаголева*
Верстальщик *П. Чулков*
Дизайн обложки *Е. Зыкова*

Издательство «Директ-Медиа»
117342, Москва, ул. Обручева, 34/63, стр. 1
Тел/факс + 7 (495) 334-72-11
E-mail: manager@directmedia.ru
www.biblioclub.ru
www.directmedia.ru